This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**A propos de ce livre**

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

**Consignes d'utilisation**

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

**À propos du service Google Recherche de Livres**

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Oxford University
Library Services

TAYLOR INSTITUTION
LIBRARY

University of Oxford
St Giles', Oxford

TNR 32

S 15 A

FRE[illegible] [illegible]
[illegible]

FRENCH SEMINAR LIBR.
TAYLOR INSTITUTION.
OXFORD.

# GAULOIS ET PARISIENS

FRENCH SEMINAR LIBRARY,
TAYLOR INSTITUTION,
OXFORD.

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR

---

DU MÊME AUTEUR

Format grand in-18.

TROIS THÉATRES — Émile Augier, A. Dumas fils, Victorien Sardou. . . . . 1 vol.

---

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CHATILLON-SUR-SEINE, JEANNE ROBERT

# GAULOIS

ET

# PARISIENS

EUGÈNE LABICHE
HENRY MEILHAC ET LUDOVIC HALÉVY
EDMOND GONDINET

PAR

LÉOPOLD LACOUR

PARIS
CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES
3, RUE AUBER, 3

1883

Droits de traduction et de reproduction réservés.

A

MAURICE MONTÉGUT

AUTEUR

de *Lady Tempest* et de l'*Hercule*

AMITIÉ

L. L.

FRENCH SEMINAR
TAYLOR INSTITUTION,
OXFORD.

FRENCH SEMINAR LIBRARY,
TAYLOR INSTITUTION,
OXFORD.

# ÉTUDE GÉNÉRALE

## LE THÉATRE ET LA VÉRITÉ

LE

# THÉATRE ET LA VÉRITÉ

ESSAI

## DE DRAMATURGIE

(ALEXANDRE DUMAS FILS, ÉMILE AUGIER)

---

« Le théâtre, disait Henri Heine [1], est un autre monde, qui est séparé du nôtre comme la scène l'est du parterre. » Entre ces deux mondes n'y a-t-il pas la rampe, frontière étincelante et magique? Derrière cette ligne de feu, un phénomène d'optique se produit, bien connu des hommes du métier, et qui fait de l'art théâtral le plus compliqué, le plus décevant de tous les arts : les mots, par une sorte d'illumination féerique, revêtent une couleur qu'ils n'ont pas dans la vie, et les situations une prodigieuse intensité. « Il semble, écrit

1. De la France, 6e lettre à Auguste Lewald.

» un maître contemporain, et le plus hardi [1], que » les yeux de ces douze ou quinze cents spectateurs » toujours fixés sur le même point acquièrent la » puissance du microscope et grossissent les » moindres détails jusqu'à des proportions démesurées, effrayantes, scandaleuses. » Eh bien, malgré tout, ce que nos dramaturges les plus célèbres ont voulu mettre sur les planches c'est la réalité; c'est la vie de nos jours, telle qu'elle est; et de cette vie, (car j'ai dit à la fois trop et trop peu), ce qu'ils ont représenté avec une audace croissante, ce sont les misères et les plaies. C'est l'adultère, c'est la prostitution, l'un et l'autre parfois unis et confondus dans un type monstrueux. C'est le luxe dévorant et l'âpre luxure, la soif de l'or et celle de la chair. Et souvent, ils ont réussi; et même quelques-uns de leurs succès ont retenti comme des événements. Par quelles manœuvres savantes ces habiles et vigoureux dramaturges ont-ils donc abouti à ce résultat? Par quels prestiges, par quelle sorcellerie? Par quelle adroite combi-

1. Préface de *l'Étrangère*.

naison des enchantements nécessaires et des plus rudes vérités? — Par quels procédés, en un mot, et dans quelle mesure ont-ils ouvert la scène, en dépit des préjugés de la foule, de ses habitudes et de ses pudeurs, aux sombres images des pires dépravations contemporaines?

Car enfin, ils ont dû prendre, ils ont pris, dans leurs tentatives les plus énergiques, de nombreuses et minutieuses précautions. Ils n'ont innové dans le fond et dans la forme qu'au prix de sacrifices plus ou moins cruels : soumis pour le fond à cet idéalisme vague qui se dégage en quelque sorte d'une salle remplie, et pour la forme à tout un ensemble de conventions artistiques.

Ajoutons que ces deux écrivains ont mis en action à plusieurs reprises (Dumas plus souvent et plus nettement que son rival) des idées graves, des thèses sociales. Ils ont cru l'un et l'autre à l'influence du théâtre sur l'opinion. Ils ont pensé qu'ils pouvaient nous instruire en nous divertissant. « La partie la plus active, sinon la plus nutritive de la littérature, a dit Émile Augier, n'est-ce pas le théâtre? Les ennemis de l'émancipation intellectuelle

lui ont déclaré une guerre spéciale, et je ne veux pas d'autre preuve de son efficacité [1]. » L'auteur de *la Princesse Georges* va plus loin — trop loin, selon beaucoup — lorsqu'il déclare avec cette franchise hautaine, qui est la marque de son talent, que le théâtre à ses yeux « n'est pas le but » ; que le but, c'est de défendre « les grandes causes », de soutenir « les grandes tendances de l'esprit humain [2] ». — Voici donc un nouveau problème pour le critique : comment Alexandre Dumas et, dans certaines de ses pièces, Émile Augier, ont-ils accordé les exigences de l'intérêt scénique avec celles de l'Idée? En d'autres termes, les comédies où ils plaident sont-elles de vraies comédies? Ou bien, si elles nous charment au point de vue dramatique, au point de vue social prouvent-elles vraiment quelque chose?

Fussent-elles, d'ailleurs, excellentes de tout point, il faudrait encore se poser une question : à quelle hauteur un dramaturge peut-il élever son art dans les régions de la Pensée, s'il veut être

1. Préface des *Lionnes Pauvres*.
2. Lettre à M. Sarcey (*Entr'actes*, 1.)

compris, suivi par le public? — Question provoquée par Dumas. Rappelons-nous les dernières pages de sa dernière préface, si mélancoliques et si fières — si différentes des lointaines et fougueuses apologies du théâtre-tribune. Ce n'est plus le Dumas de 1868[1] s'écriant: « Ce que nous voudrons détruire sera détruit, et ce que nous voudrons maintenir sera maintenu. » Non, il ne dit plus qu'il a charge d'âmes, et que loin de subir le goût de la foule, l'auteur impose le sien; il compare le public à un grand enfant pour qui le théâtre est un grand Guignol et qui « écoutera toutes les philosophies que vous voudrez, pourvu que ce soit Polichinelle qui les lui dise [2]; » il s'étonne même d'avoir pu lui faire accepter certains dénoûments originaux et logiques, celui du *Fils Naturel*, par exemple, et celui des *Idées de madame Aubray;* et, fixant à cet art qu'il appelait jadis « un art civilisateur au premier chef » des bornes infranchissables, il avoue qu'au bout de sa longue et glorieuse carrière, malgré les victoires par lui rem-

1. Préface du *Fils Naturel.*
2. Préface de *l'Étrangère.*

portées sur l'ignorance des spectateurs, il se sent pris désormais « entre son idéal et son impuissance ».

Si pourtant nous y regardons bien, d'une préface à l'autre de secrètes affinités se dévoilent. Est-ce que M. Dumas, lorsqu'il engageait ses confrères à combattre sur la scène les combats de leur temps, à diriger la foule, à l'éclairer, au lieu de se laisser mener par elle, faisait profession de l'estimer beaucoup? Non certes : tous les défauts du public moderne, de ce public « varié, mobile, ondulant, distrait, » — il les voyait en 1868 comme il les voit aujourd'hui. Seulement, il était jeune : oui, jeune, puisqu'il avait confiance, et que, sachant les périls de l'entreprise, il se croyait assez fort pour nous intéresser à des pièces qui fussent des thèses en action. Et cette confiance, il l'avait encore, ce me semble, lorsqu'il donnait *Une Visite de Noces* (1871), et *la Princesse Georges* (1871), et *la Femme de Claude* (1873), et *Monsieur Alphonse* (1873), et même lorsqu'il nous présentait *l'Étrangère* (1876), dont la préface si remarquable, mais si découragée, ne fut écrite qu'en 1879. Il a peur main-

tenant de ces « douloureux mécomptes » auxquels un écrivain s'expose, qui veut toujours être choyé de la foule ; car la foule est comme ces filles qu'il faut amuser, séduire, violer au besoin ; et malheur à qui n'est plus d'âge à pousser l'affaire

D'une assez vigoureuse et gaillarde manière.

Ainsi parle-t-il, enveloppant d'images souriantes la haute mélancolie de son âge mûr. Et si la vieillesse lui paraît malhabile au métier de la scène, c'est qu'un esprit sérieux se dégoûte, avec les années, des artifices, des « trucs », auxquels il est nécessaire d'avoir recours pour introduire dans un ouvrage de théâtre une somme restreinte de vérité. Il y a des tours de passe-passe ou des tours de force indispensables qui piquent l'amour-propre d'un auteur jeune, mais qui plus tard, si le dramaturge est un artiste et qui pense, irritent sa conscience et révoltent sa probité. Voilà, du moins, et le raisonnement de M. Dumas et la cause de sa tristesse. Mais quoi ! sont-elles immuables, ces conventions qu'il a subies et dont il se plaint? Oui, répond-il ;

et s'adressant à ceux qui rêvent un art plus libre, il les invite ironiquement à se mettre à l'œuvre. « Ils feront peut-être mieux que leurs confrères, mais avec les moyens que ceux-ci emploient. Il n'y en a pas d'autres. » Pour moi, je l'avoue, j'estime qu'il y en a d'autres. N'allons pas confondre, en effet, les règles durables, éternelles, avec les procédés, beaucoup plus nombreux, qui donnent sa marque au théâtre contemporain.

L'auteur des *Lionnes Pauvres* et celui de *la Princesse Georges* ont dépensé, pour se rapprocher du vrai, le meilleur de leur talent. S'ils ont respecté certaines conventions fâcheuses, ils en ont aboli davantage et de pires. Aux dramaturges à venir de continuer cette œuvre d'affranchissement — sans manquer (cela va de soi) aux conditions vitales de l'art dramatique.

Les dégager, ces lois inéluctables; puis, circonscrire et grouper les ressorts principaux de la haute comédie de nos jours, — les grouper, disons-nous, et mesurer, avec les services qu'ils ont rendus, les sacrifices qu'ils ont coûtés; déduire enfin de cette

longue étude la formule logique d'une rénovation possible et, dès ce jour, nécessaire : voilà dans ses lignes générales, le plan de l'Essai que je me propose d'écrire.

# PREMIÈRE PARTIE

## LES CONVENTIONS ÉTERNELLES

---

### I

Tous les arts reposent sur le jeu d'une faculté, sans laquelle, d'ailleurs, l'homme serait condamné à rêver perpétuellement au lieu de penser : cette faculté, c'est l'abstraction. La nature est infinie : elle a, pour évoluer, l'espace et le temps; la science et l'art seraient donc impossibles l'une et l'autre, si l'homme ne pouvait point isoler, pour y fixer l'attention, tel ou tel groupe d'objets. Toute connaissance, tout souvenir, toute imagination est fragmentaire — et du même coup toute création

esthétique. Et si l'art est supérieur aux autres manifestations de l'Esprit, sans en excepter une, c'est qu'il isole en réalité ce que la réalité n'isole pas; c'est qu'il abstrait en créant; il concentre, il achève, où la nature ébauche et dissémine; il s'ajoute à elle pour la compléter. L'artiste, dit Schopenhauer, entend la nature « à demi-mot, il exprime clairement ce qu'elle ne fait que bégayer, et lui crie : « Voilà ce que tu voulais dire. » — Or de tous les arts, le plus complet, le plus riche en moyens d'expression, c'est l'art dramatique, puisqu'il détache, afin d'y attacher le regard et la pensée, non pas seulement des couleurs et des formes, comme la statuaire et la peinture, ou des sentiments et des idées revêtus d'images, comme la poésie lyrique, mais tout cela et plus encore : savoir, une action qui frappe à la fois nos oreilles et nos yeux, — une action qui parle et marche devant nous, sous les traits vivants de l'acteur. Voilà bien l'art par excellence, l'art-synthèse, et le seul qui ait la vie même à son service, avec le mouvement, avec le geste et la voix, avec le rire et les larmes de la personne humaine tout entière. Mais enfin, s'il oc-

cupe, et de l'aveu des grands esthéticiens, le plus haut degré sur l'échelle des arts, c'est qu'il est une abstraction merveilleusement compliquée; en d'autres termes, un ensemble de conventions, le plus varié, le plus étonnant qui soit.

Le principe des principes au théâtre, n'est-ce pas l'action, ou pour mieux dire l'unité d'action? Non pas, certes, l'unité classique, singulièrement rigoureuse et factice, mais cette large, ondoyante et multiple unité, qui n'exclut ni la fantaisie, ni le développement des analyses intimes, ni la rencontre et le mélange des tons, pourvu qu'il se dégage de cette variété d'impressions une impression dominante, de ces événements l'un dans l'autre engagés un événement capital ou plutôt central, où tous les épisodes aboutissent, s'abîment en quelque sorte, et qu'ils éclairent. Non pas, en un mot, l'unité de Racine, mais l'unité de Shakspeare, la seule qui soit une invincible condition du plaisir dramatique. Eh bien, trouvez-moi, dans la vie, de ces actions complètes, ayant un point de départ absolument net, un moment critique où se heurtent, comme au théâtre, dans une lutte suprême,

tous les intérêts et toutes les passions qui sont aux prises, enfin, et c'est là peut-être ce qu'il y a de plus rare, un dénoûment. L'histoire, dit un personnage d'*Antony* au jeune poète romantique Eugène d'Hervilly, fournit au poète des pièces « à peu près faites ». Mais d'abord, il n'en est pas de la réalité ainsi que de l'histoire, laquelle présente, en effet, des séries d'événements « à peu près » achevées ; et puis, cet « à peu près, » essayons de le déterminer. Il y a, dans cet « à peu près » un monde. Et d'abord, (on me pardonnera cette répétition nécessaire, la dialectique n'est pas la grâce) le mot n'est juste « à peu près », que si l'auteur met en scène un fait pleinement historique, et alors même, quel travail il est tenu d'opérer! Il lui faut retrancher ici, ajouter là, et dans cette double opération quelle licence il doit prendre! Ce n'est pas tout : ce qu'il emprunte, il est obligé de le ramasser avec une extrême énergie. Et voilà comment la partie de son œuvre, qui paraît la moins inventée, l'est encore et prodigieusement. L'étude des drames historiques de Shakspeare serait bien curieuse, à ce point de vue. On y verrait

le génie pétrissant l'histoire, comme le modeleur pétrit la terre glaise. Disons mieux, l'histoire est exactement sous les doigts du poète ce que le bloc de marbre est sous la main du sculpteur : une matière d'où l'imagination et la science du métier peuvent tirer seules une œuvre d'art. Et je parle ici, je le répète, des pièces qui ont pour sujet un de ces grands événements dont la marche, les origines et la conclusion sont données au dramaturge par les historiens : or, le plus souvent, c'est le poète qui imagine la fable entière, et l'époque où elle se passe n'a que la valeur d'un milieu social — valeur, il est vrai, considérable, si l'époque choisie fournit à l'écrivain, non pas seulement un cadre pittoresque, mais l'atmosphère naturelle de l'action. Prenez les plus beaux drames de Victor Hugo, ses drames en vers. Certains moments de l'histoire y revivent pour nous : c'est l'Espagne naissante de Charles-Quint, dans *Hernani*, et dans *Ruy-Blas* l'Espagne agonisante de Charles II ; c'est la mystérieuse et sombre Allemagne du XII^e siècle dans *les Burgraves;* dans *Marion Delorme* c'est à la fois la brillante aristocratie de 1636 et la France

sanglante de Richelieu. Et chacune de ces époques imprégne l'action qu'y loge le poète d'une couleur qui est tout ensemble une harmonie et une clarté. Je m'explique. Le personnage de Ruy-Blas se comprend-il sans la malheureuse Dona Maria de Neubourg, cette reine d'un royaume qui tombe, cette femme d'un roi toujours absent, cette Allemande, enfin, cette rêveuse, affamée d'amour, et que l'horrible étiquette de l'ancienne Espagne emprisonne et meurtrit? Conçoit-on Hernani dans un autre temps ou dans un autre pays? Dans un autre pays et dans un autre temps les aventures de Marion et de Didier[1]? Les mœurs, les civilisations que le poète évoque et ressuscite, enveloppent bien ses pièces d'une harmonieuse atmosphère. Mais, et c'est là que j'appuierai, — la fable même, dans *Hernani* comme dans *Les Burgraves* et dans *Marion Delorme* comme dans *Ruy-*

1. Je sais tout ce qu'on peut dire, au nom de l'histoire, contre les drames de Victor Hugo. Les grandes figures empruntées au passé de la France, de l'Espagne, de l'Italie ou de l'Angleterre, par ce merveilleux lyrique, ne sont pas, je l'avoue, de bien fidèles résurrections ; mais il n'est question, dans ma pensée, que de la couleur générale des époques.

*Blas*, la fable est inventée. Victor Hugo ne l'a pas rencontrée dans l'histoire, suivant le mot du baron de Marsanne à Eugène d'Hervilly, « à peu près » faite. Il l'a faite — soumis aux lois éternelles de la composition dramatique, allant, veux-je dire, et par un chemin logique, d'un point de départ conventionnel à un point d'arrivée qui est aussi une convention. Car il n'y a, je le répète, dans la nature, ni commencements, ni dénoûments absolus. La chaîne des choses se prolonge à l'infini dans l'avenir et dans le passé, elle se perd. Il n'est pas un événement qui ne se rattache à un autre et n'en produise un autre; et de celui-ci d'autres jaillissent, qui en provoquent d'autres, sans cesse, comme d'autres ont précédé celui qui précède, précédés eux-mêmes, sans que l'on puisse en réalité fixer un terme. Or la première condition de l'art, ainsi que nous l'avons dit, c'est d'introduire dans la nature des divisions qui n'y sont pas, et la première loi de l'art théâtral en particulier, c'est de couper une série de faits, de tous les fils qui la noueraient dans l'espace et dans le temps à des séries de séries — par les deux

bouts. M. Sarcey, il y a quelques années, a mis cette vérité en pleine lumière :

« Rien de plus difficile au monde, écrivait-il, que de commencer une pièce de théâtre, si ce n'est peut-être de la terminer. C'est que la nature n'offre point pour cela de modèle ; c'est qu'au contraire, cet effort de l'art est en formelle contradiction avec les habitudes de la nature ; c'est qu'il faut, pour commencer et pour conclure, lui faire violence tout en ayant l'air de la respecter [1]. »

Les expositions et les dénoûments, voilà donc bien deux abstractions nécessaires ; et l'une et l'autre sont, par surcroît, si malaisées, qu'il y a beaucoup plus d'hommes capables de trouver une situation maîtresse, une idée vraiment originale et forte, que de la préparer et d'en sortir. L'histoire du *Supplice d'une femme* est à ce point de vue très caractéristique. M. Dumas l'a contée d'un style leste, et je la résume. M. de Girardin avait imaginé la fable suivante :

1. *Le Temps*, Chronique théâtrale du 7 juin 1875.

Mariée depuis dix ans, Mathilde Dumont est depuis huit ans la maîtresse de l'associé de son mari. Cet associé se nomme Alvarez. Mathilde a une fille que Dumont croit la sienne, et dont Alvarez est le père. Il y a longtemps que Mathilde a passé de l'amour à la haine pour cet amant jaloux et tyrannique, qui la menace sans cesse de tout révéler et de la perdre, ou plutôt elle a cédé à je ne sais quel égarement dans une minute d'erreur et de folie dont le souvenir la dévore, et que la présence, les reproches et les fureurs d'Alvarez font depuis huit ans peser sur elle. Le récit d'une femme de chambre, colporté par la malveillance du monde, compromet Mathilde, qui reçoit de son amant une lettre où il lui enjoint de fuir avec lui. Mathilde remet la lettre à son mari, préférant tout à cette fuite. — Situation neuve, hardie, et dont il était naturel que M. de Girardin fût satisfait. Aussi, lorsqu'il eut achevé de lire à quelques-uns de ses amis et à M. Dumas, qui allait devenir son collaborateur, cette admirable scène, « l'ut dièze de l'idée, le centre de la pièce, » et que « je proclame, ajoute M. Dumas, une des plus dramatiques et des plus

intéressantes qui soient au théâtre, » M. de Girardin, se tournant vers l'auteur du *Demi-Monde*, lui dit :

— Eh bien?

— « Eh bien? j'attends, » lui dis-je. « En effet, c'était là que je l'attendais dans les conséquences et les déductions logiques de cette situation... Mais une situation n'est pas une idée. Une idée a un commencement, un milieu et une fin. Tout le monde peut trouver une situation dramatique; mais il faut la préparer, la faire accepter, la dénouer surtout. » — Or justement, dans le manuscrit de M. de Girardin, les personnages, à partir de la scène capitale, s'agitaient dans l'invraisemblable. Dumont pardonnait à sa femme; puis, dans un entretien des plus étranges avec Alvarez, il proposait et faisait accepter à l'amant un dénoûment romanesque. Les deux hommes écrivaient leurs noms sur deux morceaux de papier; les papiers étaient déposés dans une corbeille, et Dumont disait : « Celui des deux dont le nom sortira le premier partira demain pour les montagnes de la Suisse ou pour les montagnes des Pyrénées et fera ce qui sera né-

cessaire pour y trouver la mort dans un gouffre, comme s'il avait péri par accident. » Le nom de Dumont sortait le premier. Là-dessus, Mathilde, qui avait tout entendu, intervenait, et, prenant la parole avec une autorité qui lui convenait mal, elle démontrait à son mari l'impiété du suicide et lui dictait sa conduite. Alvarez devait quitter la France avec sa fille, Dumont partir pour Genève, sa patrie, et y faire prononcer le divorce. Plein d'admiration pour un si beau raisonnement, Dumont, qui tout à l'heure voulait mourir, se rattachait à la vie, il offrait le pardon absolu à Mathilde et concluait ainsi : « Alvarez partira, mais sans Jeanne ; il m'appartient de l'élever ; et, quant à toi, noble femme, tu resteras avec moi. « Nous vivions en époux, nous vivrons en frères. » M. Dumas, chargé par M. de Girardin de lui indiquer ses corrections, modifia du tout au tout ce troisième acte, le triomphe assurément de l'extravagance et de la confusion. Car enfin, ainsi que le fait justement observer notre auteur, où donc est le supplice de Mathilde dans tout cela ? Sa confession la débarrasse d'Alvarez dont elle ne savait comment se défaire ; c'est

tout bénéfice. Dans la pièce que représente la Comédie-Française, les choses ne vont pas ainsi : la situation marche à son dénoûment avec une franchise d'allure merveilleuse. Mathilde et son amant sont frappés d'un châtiment tout moral, il est vrai, mais plus épouvantable que la mort. Dumont n'est plus l'être fantasque et niaisement sensible imaginé par M. de Girardin; après les éclats d'une colère bien légitime, il se recueille, et, maître de lui jusqu'à la fin, il juge et punit, comme il en a le droit et le devoir. Il déshonore ceux qui l'ont déshonoré. Il les condamne à l'infamie. Alvarez lui demandera les fonds qu'il a mis dans l'association, la maison croulera, mais de ses ruines elle ensevelira l'honneur du misérable qui a trompé son ami. Quant à Mathilde, elle réclamera sa dot; elle écrira à son mari qu'elle n'a pas le courage de supporter la misère et qu'elle le quitte. « Parmi les châtiments que je pourrais vous imposer, leur dit Dumont, j'ai choisi le plus infamant. » Et il garde Jeanne, la fille d'Alvarez et de Mathilde, pour en faire une honnête femme.

Ce dénoûment seul est une création de premier

ordre. Et nous voyons par cet exemple qu'une pièce n'existe pas, tant que l'idée maîtresse n'a point reçu, avec une exposition et un développement logiques, une conclusion logique aussi.

C'est l'idée maîtresse qui apparaît d'abord. Mais elle est, quand elle surgit, comme un tronçon d'épée : la pointe y manque, et la poignée. C'est l'art qui les forge l'une et l'autre, après coup, ou qui plutôt, tournant et retournant l'idée, la façonne, en tire une œuvre dramatique.

Or, si l'art avait pour objet de copier la nature, de la reproduire telle qu'elle est, — il suffirait d'abstraire une situation nouvelle et vraie tout ensemble pour faire un chef-d'œuvre. Car la vie, par cela même que d'une manière absolue rien n'y commence et que rien non plus ne s'y achève, la vie nous jette en quelque sorte des embryons de pièces sous les yeux. La nature ébauche sans cesse des comédies et des drames qu'elle abandonne aussitôt : l'auteur reprend l'ouvrage de sa rivale; il le corrige et le pousse librement jusqu'au bout.

Voici, par exemple, *la Dame aux Camélias*. Dans la préface du drame, M. Dumas nous dit qu'il a

connu l'original de Marguerite Gautier ; que la courtisane réelle, Alphonsine Plessis, ou, comme elle se nommait de son nom de guerre, Marie Duplessis, fut une des dernières et des seules femmes de ce genre qui eurent du cœur ; ne manquant ni d'esprit ni de désintéressement, distinguée, par surcroît, marchant « avec grâce et presque avec noblesse », l'air enfin d'une femme du monde et du plus grand monde. Mais il nous avertit « qu'elle n'a pu jouer à son grand regret, que le premier et le second acte de la pièce ; » les recommençant toujours, et toujours arrêtée par le destin. Ainsi va la nature, cette perpétuelle inachevée. Marie Duplessis cherchait l'amour; Marguerite le trouve. Ce que la vie avait obstinément refusé à la courtisane, M. Dumas l'accorde à son héroïne. Il part de la vérité vraie, qui est incomplète, pour atteindre à la vérité de l'art, qui seule est pleinement dramatique. Parlons mieux : dans *la Dame aux Camélias*, l'action ne se noue qu'au troisième acte ; les deux autres la préparent, voilà tout. C'est au troisième acte que le vœu de Marguerite se réalise, et que, dans sa retraite d'Auteuil, elle pourrait s'écrier, avec la *Marion* de Victor Hugo :

Mon *Armand* près de toi rien de moi n'est resté,
Et ton amour m'a fait une virginité.

C'est au même acte que le rêve de la belle et touchante créature se heurte contre les lois du monde, et s'y brise. Au cinquième acte, enfin, elle meurt, tuée par le sacrifice que lui a demandé le père d'Armand. Le drame entier est donc ici de l'invention de l'auteur; la réalité n'a fourni qu'une suggestion. Et l'art, dans cette œuvre, nous apparaît, non plus seulement comme l'achèvement et la fleur de la vie, mais comme l'accomplissement des aspirations mêmes de la nature. Où la nature, incapable d'aboutir, se borne au rêve, l'artiste fait du rêve une réalité supérieure; il affranchit l'élan des choses, et voilà comment, bien loin d'être gêné par les conventions nécessaires, c'est par elles qu'il triomphe de l'universelle fatalité. C'est par elles que l'art est un libérateur.

Soumis en apparence à de nombreuses servitudes, l'art seul, en un certain sens, est libre.

A propos de ce que j'ai dit sur *la Dame aux Camélias*, je prévois, sans doute, une objection. Marie Duplessis n'est-elle pas morte, jeune et

pauvre, d'une maladie de poitrine, ainsi que meurt sur la scène Marguerite Gautier? Le dénoûment de la pièce n'a donc exigé aucune dépense d'imagination... Quelle erreur! Et que l'art ici diffère de la réalité! Marie Duplessis mourant d'une phtisie, à vingt-trois ans, c'est la courtisane brûlée par une existence de fêtes et de débauches: rien de plus. *Marguerite* expirant devant nous, après son héroïque renoncement du troisième acte, après l'outrage qu'elle subit au quatrième, lorsque son Armand, le seul homme qu'elle ait aimé, croyant qu'elle aime M. de Varville, la jette à terre et lui lance des billets de banque, en plein visage, sous les yeux d'une réunion de cocottes et de viveurs, — oui, après cela, Marguerite s'éteignant avec un pâle sourire, dans les bras de celui qui l'a tuée, et qui aujourd'hui, mais trop tard, sachant la vérité, veut réparer sa faute, — Marguerite se transfigure. Ce n'est plus une enchanteresse qui s'endort avant l'heure dans la poésie navrante des morts prématurées; c'est une âme charmante et noble qui s'envole, purifiée par la souffrance, vers le Dieu des miséricordes.

Non seulement la nature esquisse et n'achève pas, mais les sombres dénoûments qu'elle est censée fournir sont des cruautés qui, par elles-mêmes et dépourvues de ce que l'art y ajoute, n'ont aucune valeur dramatique. *La Dame aux Camélias* n'est un drame que parce que la mort de Marguerite est la conséquence logique de son amour. Où la réalité ne relie pas ses conclusions brutales à ces aspirations de l'âme qui dans la vie sont presque toujours étouffées, l'art, qui donne carrière à ces vœux de l'esprit et du cœur, en fait sortir aussi les grands dénoûments tragiques, la folie ou la mort.

Au déterminisme inconscient de la nature il substitue un déterminisme tout humain, dérivant de l'homme jusqu'aux fatalités des choses. Et cette logique de l'art, qui seule est complètement intelligible, il la tient, je le répète, des conventions primordiales sans lesquelles il ne serait pas.

## II

Les dénoûments! Suivant M. Dumas, c'est par la fin qu'il faut toujours commencer une pièce; car un dénoûment est « un total mathématique »... « Si votre total est faux, toute votre opération est mauvaise [1]. » A cette théorie s'oppose directement l'axiome formulé par M. Sarcey: « Il n'y a rien de plus inutile, au théâtre, qu'un bon dénoûment; rien dont se doive moins préoccuper l'auteur, rien dont le public s'inquiète moins [2]. » D'autre part, enfin, c'est M. Zola qui se dresse, au

1. Préface de *la Princesse Georges*.
2. *Le Temps*, Chronique théâtrale du 6 septembre 1875.

nom de la vérité, contre les dénoûments artificiels, exigeant de l'auteur une logique absolue et blâmant nos plus célèbres dramaturges d'avoir souvent, et pour satisfaire aux préjugés idéalistes de la foule, incliné leurs pièces vers une fin mensongère. Voilà trois opinions fort distinctes, et qu'il vaut la peine d'examiner sérieusement.

Mais la dernière, dira-t-on, n'est-elle pas voisine de la première? M. Dumas et le théoricien du naturalisme ne prennent-ils point au sérieux l'un et l'autre la conclusion d'une œuvre théâtrale? Sans doute, mais le principe de l'un n'est pas celui de l'autre, et tel dénoûment qui paraît bon à M. Dumas, très bon même, révolte à coup sûr M. Zola. Nous sommes au troisième acte de *la Princesse Georges*. Trahie par son mari qui aime ou croit aimer la comtesse de Terremonde, la princesse, à la fin du second acte, a dit au comte : Votre femme a un amant, — et le comte, nous en sommes sûrs, se vengera; si le prince va chez l'adultère, il est mort; en vain sa femme, au moment décisif, essaie de le retenir; elle lui révèle, en vain, qu'elle a dénoncé la coupable; il s'arrache des bras qui le

supplient et sort ; un coup de feu retentit presque aussitôt; tout le monde se figure que M. de Birac est tué... lorsque soudain il reparaît; un innocent, M. de Fondette, a payé pour lui, et le prince, touché de la grâce, s'agenouille à demi, dans un repentir qui, n'en doutons pas, lui vaudra son pardon. Dénoûment imprévu qui a je ne sais quoi d'une mystification, et tombe à plein sous la critique de M. Zola ; car il y a là un coup de baguette, un escamotage final; et pourtant, M. Dumas n'a pas cessé d'y voir « un total mathématique ». C'est qu'il entend la chose d'une façon très particulière : « Il m'arrive, écrivait-il en 1872, après avoir mené le drame aussi loin que possible dans la déduction fatale d'une passion ou d'un caractère, de le ramener brusquement et finalement dans sa conclusion logique, celle, non du personnage isolé et passant par là, mais celle de l'humanité permanente et éternelle[1]. » En d'autres termes, il arrive à M. Dumas de rompre la logique de l'action, pour se placer d'un coup

1. Préface de *la Princesse Georges*.

dans la région de l'idée; et si M. de Birac est sauvé, c'est qu'il n'eût pas été juste de frapper un aveugle d'un châtiment irrévocable et qu'il était beau de le faire absoudre par sa femme. Je ne discute pas encore; je veux montrer seulement que la doctrine de M. Dumas, fondée sur l'importance sociale du dénoûment ou pour mieux dire sur un sentiment de justice, autorise ce que la vérité n'autorise pas, et dont s'irrite M. Zola : l'intervention de l'auteur au dernier instant. Nous avons donc face à face deux thèses opposées, et contre les deux à la fois une troisième, celle de M. Sarcey — laquelle, d'ailleurs, est simplement le procès-verbal de nos tolérances.

Trois formules à étudier, c'est beaucoup. Mais nous pouvons d'abord remarquer ceci, que la première, celle de M. Dumas, ne saurait convenir qu'à un genre de pièces, et que suivant la coutume des législateurs littéraires, le fondateur du drame social a tiré de son idéal particulier une règle universelle. Oui, pour un écrivain qui construit sa pièce *a priori*, qui la pense avant de la vivre, le travail de la composition dramatique offre plus

d'un rapport avec celui du mathématicien : l'un combine des chiffres, l'autre des faits, pour arriver à telle ou telle solution; tous deux additionnent, multiplient, divisent; le mathématicien avec des signes de convention, l'auteur avec les éléments que lui fournit la réalité, avec les ridicules, les vices et les passions de l'homme. S'ils ne prouvent pas ce qu'ils voulaient démontrer, c'est que l'opération est mal faite, qu'une erreur plus ou moins grave s'y est glissée.

Le dénoûment, dans une pièce sociale, porte la fortune de la thèse. Qu'il reste en deçà de l'idée ou s'aventure au delà, l'œuvre entière est en danger : ce sera tous les soirs un malaise vague dans la salle, peut-être même une révolte ouverte. Mais l'art de la scène est infiniment complexe; et le genre auquel s'applique la théorie de M. Dumas, si important qu'il soit de nos jours, occupe néanmoins une place restreinte dans la variété de l'ensemble. Il offre, en outre, cette particularité, qu'il est de tous le plus tard venu, celui de tous dont les règles spéciales ont en conséquence le moins d'universalité. Il nous est donc permis, examinant ici

les conventions théâtrales éternelles, de réserver pour un chapitre à part l'analyse de ce genre nouveau, de sa logique et de ses dénoûments.

Quant aux paroles de M. Sarcey, beaucoup les approuvent. Et de fait, il semble tout d'abord qu'il a raison. Il constate que l'auteur, obligé de finir, n'est pas tenu de chercher un dénoûment rare; bien plus, que les dénoûments « vrais », ou, si l'on veut, logiques, ne sont pas toujours les mieux accueillis; que les spectateurs, la plupart du moins, aiment les pièces qui « finissent bien », entendez celles qui marient les amoureux, confondent les gredins et récompensent la vertu. Telle comédie se pourrait citer, entre les meilleures de nos jours, qui n'a jamais séduit la foule, parce qu'elle ne donnait pas satisfaction à l'optimisme général, au dernier moment; il faut à ce public naïf et routinier des conclusions sympathiques; et cette exigence, trop souvent contraire aux intérêts de l'art, ce n'est pas au cours de ces trente années dernières qu'elle s'est imposée; c'est elle qui forçait Molière à terminer son *Tartufe* d'une façon ridicule, à démasquer Trissotin au regard de

Philaminte, à permettre enfin à toutes ses jeunes filles d'épouser qui elles aiment. — Arrêtons-nous là, et notons d'abord que M. Sarcey néglige absolument le répertoire de nos tragiques. Pourquoi? Deux siècles durant, la tragédie a régné sur les planches. Serait-ce donc qu'elle puisait dans sa grandeur une indépendance en fait de dénoûments, que n'avait point la comédie et que n'aurait pas davantage le drame contemporain? Pourtant, *le Cid* « finit bien » ; de même *Cinna;* de même *les Horaces;* de même aussi *Polyeucte* dans l'intention mystique du poète; et si l'on passe de Corneille à Racine, *Andromaque*, *Mithridate*, *Athalie*, « finissent bien » ; car enfin si Athalie est prise au piège, comme une louve, et frappée, c'est justice, quoi qu'en ait dit Voltaire ; Mithridate mourant, c'est Monime heureuse avec Xipharès; *Pyrrhus* tué, c'est Andromaque sauvée de la mort qu'elle se réservait; mais il faut l'avouer, la question se complique déjà, quand on songe au dénoûment de *Britannicus* : le « traître, » il est vrai, l'odieux et brillant Narcisse, est livré par Racine à la fureur de la plèbe, et M. Sarcey ne manquerait pas de dire qu'il y a là

une évidente concession à l'idée que le public se fait de la moralité au théâtre ; mais on peut répondre que le châtiment du traître n'a vraiment ici aucune importance, et que la tragédie serait parfaitement achevée après le récit de l'empoisonnement de *Britannicus* et la belle scène où Agrippine maudit Néron :

> Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère,
> . . . . . .
> Mais j'espère qu'enfin le ciel, las de tes crimes,
> Ajoutera ta perte à tant d'autres victimes!
>
> (Acte V, scène VI.)

Voilà le vrai dénoûment. « Ma tragédie, trouvons-nous dans la seconde préface, n'est pas moins la disgrâce d'Agrippine que la mort de Britannicus. Cette mort fut un coup de foudre pour elle. » L'objet de Racine est donc rempli à la fin de la scène VI, et je soutiens que le reste est non seulement inutile, mais fâcheux; que l'impression serait plus forte, si le rideau tombait sur les derniers mots de la tirade d'Agrippine, suivis de cet hémistiche, qui ouvre à la pensée de lointaines et sombres perspectives :

> NÉRON.
> Narcisse, suivez-moi.

Est-ce donc pour satisfaire aux exigences morales de son public que le poète a composé le récit d'*Albine*, nous apprenant avec la retraite de Junie chez les Vestales la punition de l'affranchi? Non pas, mais pour rester fidèle à une loi de son code poétique — loi tout à fait arbitraire, il me semble, mais que Racine estimait inviolable et formulait ainsi : « La tragédie étant l'imitation d'une action complète, où plusieurs personnes concourent, cette action n'est point finie que l'on ne sache en quelle situation elle laisse ces mêmes personnes [1]. » La vérité, c'est que l'on se soucie fort peu et de Junie et de Narcisse; que le châtiment de celui-ci, raconté d'ailleurs en deux ou trois vers, n'intéresse pas; et que le personnage sympathique, enfin, n'est pas vengé, puisque Néron demeure impuni.

Le poète tragique n'est donc nullement obligé par une convention invincible de « bien » finir; il n'a qu'un devoir, qui est d'aboutir au dénoûment logique de l'action. Il faut que le dénoûment, dans une œuvre de ce genre, jaillisse des entrailles

1. 1re Préface de *Britannicus*.

mêmes du sujet; le choc naturel des caractères le doit produire, et non la complaisance de l'auteur envers je ne sais quel soi-disant idéalisme du public. Si les tragédies que j'ai citées avant *Britannicus* se terminent « heureusement, » comme on dit, c'est que le jeu des passions qui s'y combattent a pour conséquence inévitable cette « heureuse » conclusion : voilà tout. Et quant à la question de moralité, Corneille, à qui l'on accordera, je pense, une certaine autorité, écrivait ceci : « L'utilité du » poème dramatique se rencontre en la naïve » peinture des vices et des vertus, qui ne manque » jamais à faire son effet quand elle est bien achevée et que les traits en sont si reconnaissables, » qu'on ne peut les confondre l'un dans l'autre, ni » prendre le vice pour la vertu. Celle-ci se fait » toujours aimer, quoique malheureuse; et celui-là » se fait toujours haïr, bien que triomphant. Les anciens se sont fort souvent contentés de cette peinture, sans se mettre en peine de faire récompenser les bonnes actions et punir les mauvaises [1]. »

1. Premier discours du poème dramatique.

J'emprunte à Racine un second exemple, plus décisif que le précédent. C'est le dénoûment de *Bajazet*. Roxane est tuée ; Atalide se tue ; et Bajazet meurt le premier, sur l'ordre de Roxane. Voilà, certes, une grande tuerie — et qui en soi n'a rien d'inadmissible. Mais au point de vue moral, s'il convenait de s'y placer, la mort tragique du héros serait injustifiable. Il a notre sympathie, et nous serions heureux qu'il le fût. Quel est son crime ? D'avoir conspiré, avec Acomat, Atalide et Roxane, contre le sultan, son frère ? Mais ce frère, qui ne paraît point, n'a-t-il pas, en quittant Byzance, prié Roxane de faire périr Bajazet ? Et lorsque la sultane, au lieu d'obéir, offre au jeune et vaillant prince et la vie et l'empire ; lorsqu'elle lui dit :

> Vous n'entreprenez point une injuste carrière,
> Vous repoussez, seigneur, une main meurtrière...

nous approuvons. — Il a mal agi envers sa bienfaitrice. Il lui a laissé croire qu'il l'aimait, tandis qu'il aime Atalide. Mais écoutez-le :

> Vous savez un secret que tout prêt à s'ouvrir,
> Mon cœur a mille fois voulu vous découvrir.
> . . . . . .

Cependant, je n'en veux pour témoins que vos plaintes,
Ai-je pu vous tromper par des promesses feintes ?
Songez combien de fois vous m'avez reproché
Un silence témoin de mon trouble caché :
Plus l'effet de vos soins et ma gloire étaient proches,
Plus mon cœur interdit se faisait de reproches...

Il est noble, héroïque, — féroce même, au sentiment de Racine, mais de cette férocité qui atteste les grandes âmes. Et pourtant, nous comprenons qu'il meure, parce que la logique des caractères exige impérieusement cette conclusion. Une Roxane dédaignée ne pardonne pas.

Le drame héroïque, comme la tragédie, échappe à la convention fâcheuse dont parle M. Sarcey. Il y a bien, je le reconnais, dans les drames de Shakspeare, une justice immanente, qui rappelle l'antique fatalité. Les crimes engendrent les crimes et se frappent eux-mêmes. Le roi Lear a méconnu sa fille, la sublime Cordelia : il l'a chassée de son royaume et de son cœur ; il sera chassé à son tour par les deux filles qu'il a comblées. Ces deux infâmes périront, elles aussi : Gonerill empoisonnera Régane, et se tuera ; et le vieux Lear ne se réveille de sa dé-

mence que pour épuiser sur le corps sans vie de Cordelia les pleurs suprêmes de sa raison. Mais quel rapport y a-t-il entre cette épouvantable justice shakspearienne et les escamotages soi-disant moraux qui punissent ou récompensent, au détriment de la vérité? Le grand Will pousse les passions jusqu'à leurs effets les plus extrêmes, jaloux uniquement de créer des âmes. Aussi l'inexorable *Fatum* qui règne dans ses drames, y broie les innocents comme les coupables. Il rend folle la douce Ophélie; il crève les yeux à Glocester; il tue Cordelia.

Voici donc un point nettement acquis : l'observation de M. Sarcey ne renferme pas une loi dramaturgique universelle, et deux genres seulement, l'ancienne comédie et le drame contemporain, la justifient « à peu près ». Oui à peu près, car Émile Augier et Dumas fils plus d'une fois ont bravé, au dénoûment, les préjugés du public.

L'auteur des *Lionnes Pauvres* a conté que les censeurs, trouvant la pièce immorale, parce que Séraphine Pommeau n'est pas châtiée, voulaient

que cette courtisane du mariage, entre le quatrième et le cinquième acte, fût victime de la petite vérole. Et M. Sarcey de s'écrier : « Sans doute, rien de plus inepte qu'une telle proposition, mais quoi ! ces censeurs qui vous semblent avoir été en cette occasion légèrement idiots, étaient au contraire fort conséquents avec l'universel préjugé... » Il faut choisir, pourtant : ou bien, ce préjugé est si fort qu'il est impossible de ne s'y pas soumettre ; ou bien l'on peut, quand on est un Augier ou un Dumas fils, imposer au public un dénoûment « vrai ». Mais s'il n'est pas invincible, le préjugé n'importe guère. Et ce n'est pas, dès lors, sur un tel appui qu'il sied d'établir une théorie du dénoûment.

Le public, et le public encore, et toujours le public ! C'est insupportable. On dirait que le public ne change pas, et qu'il est fou de le vouloir modifier. Mais il n'y a pas un public éternel ; il y a de génération en génération un public nouveau. Et les maîtres de la scène contribuent largement à cette incessante et féconde évolution. L'histoire du théâtre, certains principes mis à part, est

une résurrection par la pensée d'une série déjà longue de conventions mortes. Et ces dernières sont justement celles que les publics successifs, plus ou moins violentés par les poètes dramatiques, ont successivement abolies.

Lorsqu'on essaie de fixer les règles durables d'un art, c'est du « concept » même de cet art qu'il faut partir. Et c'est pourquoi, je n'admets pas plus la doctrine de M. Zola que la thèse de M. Sarcey. Celle-ci est trop relative, celle-là trop absolue. M. Sarcey bâtit sur un terrain mouvant et M. Zola fait table rase des conventions nécessaires. Inhabile aux distinctions savantes, il enveloppe dans une commune proscription ce qui jamais ne périra avec ce qui doit périr. La vérité de l'art n'est pas celle de la réalité. Je l'ai démontré, si je ne m'abuse, amplement. Et dans la question particulière qui nous occupe, si l'on peut aboutir à de solides résultats, c'est en interrogeant la vérité spéciale de l'art dramatique.

La vie ne conclut pas, et le théâtre conclut. Qui dit action, dit conclusion. Mais qu'est-ce, au juste, qu'une conclusion théâtrale? Une courtisane séduit

un Didier de rencontre : lasse d'aventures, elle aspire à la tranquillité, à la considération; la voilà comtesse, et qui entre dans la famille du jeune comte; mais là, elle s'ennuie : la fille reparaît, souille le foyer, menace ceux qui l'ont accueillie; il n'y a qu'un moyen pour eux de se défendre, c'est de tuer la bête ; et le plus vieux, le plus austère représentant du nom qu'elle salit, la tue. Je viens de résumer *le Mariage d'Olympe*. Le coup de pistolet du marquis de Puygiron, voilà bien, au théâtre, une conclusion. Les événements qui dans la réalité pourraient en jaillir, ne nous inquiètent pas : le drame engagé par l'auteur, est achevé : cela suffit. — Autre exemple : Une jeune bourgeoise, très riche, est mariée par son père à un viveur complètement ruiné, mais qui a l'avantage d'être marquis : elle est malheureuse ; son mari fait courir, joue un jeu d'enfer, achète des tableaux, possède, enfin, le premier cuisinier de Paris, sa femme seule ne lui est rien : il a pour maîtresse une grande dame; la pauvre marquise apprend la chose, et, malgré son amour, fièrement, elle se dit : « Je suis veuve ». Mais Gaston de Presles, le mari, n'est pas un

dépravé — un « vibrion » : c'est un écervelé, tout au plus. Il voit ce que vaut sa femme, et se repent. Il devait se battre pour madame de Montjay : afin de prouver à Antoinette qu'il l'aime et n'aime qu'elle, il consent, après un douloureux débat, à faire des excuses ; et Antoinette, ravie, lui prend la tête dans ses mains, et, l'embrassant au front : « Je vous crois, je suis heureuse... et maintenant va te battre, va !... » Voilà encore un dénoûment. Il ne ressemble pas au premier, mais il termine bien une action. Il est optimiste et l'autre pessimiste : ils sont bons néanmoins, l'un et l'autre, parce qu'ils dérivent des caractères et de la situation capitale. Ils sont en harmonie avec la couleur générale de la pièce. Un bon dénoûment est donc celui qui met fin à une lutte d'intérêts, de caractères ou de passions par un moyen issu de ces passions, de ces caractères ou de ces intérêts — logique, par conséquent, et sonnant juste.

Nous tenons là un véritable principe. Et de cette plate-forme, comme dirait un Anglais, telle conclusion sur laquelle M. Sarcey n'a pas en vérité le droit de se prononcer, parce que le public a

fermé les yeux sur l'invraisemblance, se peut juger péremptoirement; et telle qui révolte M. Zola, comme un adoucissement des âpretés de la vie, nous paraît à nous, comme œuvre d'art, excellente.

J'ai rappelé tout à l'heure le dénoûment du *Gendre de M. Poirier*. Nul doute qu'il déplaise à M. Zola, et moi-même, il y a deux ans, je n'hésitais pas à écrire : Ce qui gâte cette comédie, c'est la conversion du gentilhomme ; il est inadmissible qu'un roué de cette trempe s'amende soudain; ses habitudes ne sont pas l'effet d'un entraînement; elles ont leur source au plus profond de l'être; M. Dumas, en s'inspirant du *Gendre de M. Poirier*, dans *l'Étrangère*, a pris le grand parti : il a tué le duc de Septmonts... Je m'en rends compte aujourd'hui, je voyais Gaston de Presles à travers ce duc, et la pièce entière d'Émile Augier sous les couleurs de *l'Étrangère*. Singulière illusion : autant la comédie de M. Dumas est sombre et par certains côtés apocalyptique, autant *le Gendre de M. Poirier* est illuminé de grâce, de tendresse et de bonhomie. Le fond est plus que sérieux, et l'on aurait

tiré sans peine un drame noir de la donnée première ; mais il y a tant de beauté, d'amour et de noblesse chez Antoinette ; une impertinence si adorable, tant de jeunesse et d'esprit dans Gaston de Presles ; une vanité si naïve, puis une décision si drôlement populaire dans le vieux bourgeois enrichi, que ces impressions jettent un charme sur les parties basses de l'action. Un dénoûment triste, ce serait une brusque, une intolérable dissonance.

Dans la réalité, les Gaston de Presles ne se convertissent pas ; mais ils n'ont pas dans la réalité la grâce tendre et la secrète bonté dont l'auteur a paré le sien. Puisqu'il idéalisait le personnage, il devait idéaliser aussi le dénoûment. La loi suprême, c'est la logique, non pas de la vie réelle, qui n'est pas logique, mais de la vie représentée par l'art.

La vérité « vraie » dont on fait si grand bruit, peut-on, d'ailleurs, se vanter de la connaître? Chacun de nous teint les choses de nuances spéciales, et, dupe jusqu'au bout de cette inconsciente objectivation, prend son rêve pour l'objet même. Il n'y a de vrai que la vérité de l'art, laquelle est aussi

un songe multiple de la vie, mais un songe lié et réalisé.

Derrière les mots d'école, ce qui se débat aujourd'hui, à propos des fins théâtrales, c'est la question de l'optimisme et du pessimisme dramatiques. Aux partisans des pièces qui « finissent bien », s'opposent les fanatiques des pièces qui « finissent mal ». Et ces derniers invoquent la vie, laquelle, disent-ils, est mauvaise. C'est, je le répète, négliger, de part et d'autre, le seul critérium infaillible, celui que fournit l'idée même de l'art dont nous parlons.

... Il ne me reste plus, sur les dénoûments, qu'une chose à dire en thèse générale : il s'en trouve d'excellents qui sont provisoires, ouvrant comme une fenêtre sur l'avenir et prolongeant en quelque sorte la vue du spectateur au delà du spectacle. Tel est le dénoûment du *Supplice d'une Femme*. Tel encore celui des *Lionnes Pauvres*. Il est admirable de profondeur. Le mari de Séraphine offre à l'infâme le pardon le plus complet, si elle veut porter avec lui, non pas l'indigence, mais la gêne; elle recule d'épouvante, et Pommeau saisi de

dégoût, sort de chez lui pour n'y plus rentrer. Oubliera-t-il, ou se laissera-t-il glisser vers la mort? Ou bien, enfin, las de vivre, avancera-t-il le destin, d'un coup sanglant? « Le pauvre homme! Il en mourra! » s'écrie un personnage, et le rideau tombe. Aucune violence n'égale l'impression de ce dénoûment qui ne tranche pas, mais qui fait rêver douloureusement... Ces fins relatives, lorsqu'elles sont logiques, sont les meilleures. Elles élargissent le théâtre, jusqu'à nous donner brusquement la sensation d'un infini.

Il y a de ces dénoûments un fort bel exemple chez Molière. C'est le dénoûment du *Misanthrope*. « Allez, je vous refuse, » dit Alceste à Célimène,

et ce sensible outrage
De vos indignes fers pour jamais me dégage.

La pièce est terminée, mais l'imagination du lecteur ou du spectateur la peut continuer : il serait facile de se jouer en des combinaisons nouvelles, qui eussent leur point de départ dans la situation provisoirement finale du *Misanthrope*. Et la preuve, c'est que Fabre d'Églantine, inspiré par Jean-

Jacques a composé *le Philinte de Molière*. Georges Dandin, non plus, n'est pas achevé, et même ici le dénoûment est moins que relatif : il n'existe pas. Le « cocu » sera demain plus « cocu », voilà tout. C'est un fragment de la vie de Dandin que l'on nous présente.

Toutefois, remarquons-le, par cela seul qu'il détache un fragment, le grand comique est dans la convention. Il y est aussi d'une autre manière, puisqu'il imagine un certain progrès des circonstances. Et nulle pièce n'existe sans un progrès de ce genre.

Au surplus, les dénoûments à la Georges Dandin, ne sauraient convenir à des œuvres importantes. Ils sont de mise dans la farce, dans la fantaisie; dans la haute comédie, il faut, si l'on s'arrête à une conclusion provisoire, que cette conclusion en soit vraiment une. Il faut, en termes plus clairs, que la situation d'où l'on est parti soit modifiée profondément. Ainsi, pour revenir au *Misanthrope*, il est évident qu'Alceste a triomphé de sa passion : il aura des regrets, il ne faiblira pas. Ce qui durera chez lui, c'est le caractère, — et c'est là ce

qui nous permet de songer à d'autres combinaisons où le misanthrope jouerait encore le rôle principal.

Prenez maintenant un vrai drame, ces *Lionnes Pauvres* dont j'ai vanté le dénoûment. Pourquoi des suites possibles nous apparaissent-elles ? Parce que Séraphine, la courtisane mariée, est un caractère qui n'a pas donné son plein effet : un long avenir s'étend devant elle, et, s'il en faut croire Bordognon, « entretenue dans un mois, dans dix ans prêtresse d'un tripot clandestin, dans vingt ans à l'hôpital », voilà sa destinée. Mais j'y insiste, à propos du drame comme à propos de la comédie, ces dénoûments à perspective, si je puis dire, sont toujours de très fortes abstractions.

Je prétends même, contre l'avis de *M. Zola*, que que l'abstraction ou, si l'on préfère, la convention, est plus sensible ici que dans les pièces absolument achevées. Si l'on tue le personnage central, mon imagination est bien tranquille. Elle travaille, au contraire, si le héros ou l'héroïne du drame y survit.

Supposez que le Didier de Victor Hugo cède aux

TAYL



prières de Marion : il est sauvé. C'est un dénoûment. Mais, par delà, un nouveau drame s'entrevoit, et le poète nous en suggère la pensée, lorsqu'il met dans la bouche du malheureux amant ces vers profonds :

J'aurai dans ta mémoire une place sacrée.
Mais vivre près de toi, vivre l'âme ulcérée,
O ciel! moi qui n'aurais jamais aimé que toi,
Tous les jours, — peux-tu bien y songer sans effroi! —
Je te ferais pleurer, j'aurais mille pensées
Que je ne dirais pas, sur les choses passées,
J'aurais l'air d'épier, de douter, de souffrir,
Tu serais malheureuse! — Oh! laisse-moi mourir!

Parmi les drames où l'un des personnages essentiels disparaît, il en est, d'ailleurs, qui ne concluent pas absolument. Le comte de Lys tue l'amant de la comtesse; mais son mari, cette comtesse le haïssait autant qu'elle aimait Paul Aubry; elle ne peut désormais que le haïr davantage; une situation nouvelle est donc engendrée par le dénoûment, et l'on rêve.

Nos grands tragiques n'offrent pas de ces conclusions provisoires. La fin du *Cid* a bien quelque chose de fuyant, mais il n'est pas douteux que

Chimène tôt ou tard pardonne à Rodrigue. Corneille poussait le goût des actions complètes tellement loin qu'après le meurtre de Camille il nous fait assister au procès du jeune Horace. Quant à Racine, j'ai cité de lui un passage qui est le résumé de la théorie classique. Elle passait le but, mais n'importe : la loi, c'est que la tragédie par définition même exclut les dénoûments relatifs. « La tragédie est l'imitation d'une action grave et complète [1]. »

Aussi bien, un fait n'existe à la scène que s'il va jusqu'à ses conséquences dernières. Et dans les drames contemporains qui ouvrent un jour sur l'avenir, l'action, prise en soi, est toujours achevée : nous prévoyons seulement qu'il en pourrait jaillir une autre. La différence entre la tragédie et ce genre de pièces a sa cause dans la différence même des mobiles d'action. La fable tragique a pour ressorts, non pas des caractères, mais des passions ; ces passions, je l'accorde, se meuvent dans un caractère, mais le caractère ne se montre à nous, il n'a-

1. Racine.

git que sous l'empire de la passion. Or au théâtre il en est de la jalousie ou de l'ambition violente, comme des faits « graves » dont parle Racine : elles n'existent qu'à la condition d'aboutir à leurs effets extrêmes et partant de se détruire en détruisant.

Des exceptions, je l'avoue, se pourraient citer, mais quel principe n'a pas les siennes ?

Si de la tragédie nous passons maintenant au drame héroïque, plus vigoureuse encore y est la répugnance de l'action pour les dénoûments incomplets. Comme les passions y sont plus fougueuses, les conclusions y atteignent à de plus extraordinaires épouvantements. C'est, dans *Patrie*, la ruine d'un peuple, et Karloo frappant Dolorès qu'il adore pour venger ceux qu'elle a perdus ; c'est Karloo, le meurtre accompli, se précipitant sur la place où brûlent les bûchers, pour y expier à la fois le crime de son amour et l'atroce sublimité de son crime. C'est, dans *la Haine*, Orso, mourant avec Cordelia. Ce sont, en un mot, tous les dénoûments shakspeariens, depuis ceux de Shakspeare jusqu'à celui de *la Haine*.

L'horreur n'est pas de mise dans nos drames intimes. Il l'y faut ménager du moins. On sait le scandale, quand parut *le Mariage d'Olympe*. Toutefois, il est des situations qui provoquent le fer ou le feu, et la pièce que je viens de rappeler était de celles qui imposent une fin tragique.

## III

Tout dénoûment repose sur une convention, et de même toute exposition. De même, enfin, toute action.

Qu'elle ait pour ressorts des faits, des passions ou des caractères, une action est une synthèse vivante et progressive. Elle ramasse et presse en quelques heures une série d'événements psychologiques et autres qui exigeraient, à se développer dans la vie, un temps plus ou moins considérable, mais toujours plus étendu que la durée du spectacle. Nos tragiques du XVII^e siècle et ceux du XVIII^e s'arrêtaient à un compromis : il leur paraissait que l'illusion théâtrale avait pour condition une certaine « unité » de temps. Ils se trom-

paient, car de deux choses l'une : ou bien l'on irait chercher au théâtre une illusion parfaite, et dès lors il ne suffirait pas de borner à un jour le temps d'une action représentée en deux ou trois heures : il faudrait absolument le régler sur le nombre de ces heures; ou bien, comme il est évident, nous savons à merveille que nous sommes dans une salle de spectacle, et notre illusion est imparfaite : peu nous importe, alors, la durée de l'action. Le théâtre, encore une fois, n'est pas la vérité : il n'est possible qu'avec l'aide de l'imagination du public, et cette imagination franchit d'un acte à l'autre des mois entiers, des années même, s'il plaît à l'auteur. Mais que dis-je? Ce n'est pas seulement dans l'intervalle des actes que le temps s'écoule par convention : c'est dans un acte seul qu'il fuit avec une merveilleuse rapidité. La magie est constante, parce qu'il faut sans cesse présenter les choses en raccourci. L'art dramatique est un art de condensation. Mais on peut condenser plus ou moins, c'est-à-dire pousser l'action d'une allure plus ou moins vive. On peut y introduire plus ou moins d'épisodes, pourvu, toutefois, qu'ils se

légitiment, en jetant sur les personnages essentiels ou sur les événements une heureuse clarté. On peut encore analyser les caractères avec plus ou moins de souplesse et de tranquillité, les peindre, comme fait Shakspeare, de face et jusqu'au fond, ou les marquer d'une touche énergique et sobre, mais de profil ou de trois quarts, à la manière des maîtres contemporains. Entre ces deux formules, à coup sûr, il y a toute la distance du plus beau génie, du plus libre, du plus vivant qui ait créé des hommes, à la plus étonnante dextérité. On peut, enfin, exposer, suivant la formule de nos classiques, un acte durant, ou dès l'abord engager la pièce — la faire éclater dans l'exposition même.

On s'est épris, chez nous, à partir du XVII^e siècle, d'un idéal de concentration à outrance, ignoré des peuples voisins. Nos tragédies sont des crises. Elles vont à leur but d'un pas gymnastique, et cela malgré les entraves dont on a tant parlé, malgré les songes, malgré les confidents, malgré tout. Elles sont bien (j'emprunte le mot à M. Vacquerie) des charges en cinq temps. « Exposition : Présen- » tez armes; second acte : Chargez armes; troi-

» sième acte: Bourrez; quatrième: En joue; dé-
» no ment : Feu [1]! » C'est que le génie français, jusqu'à l'explosion lyrique de 1830, fut un génie, par excellence, géométrique. Amoureux d'idées générales savamment rangées, il portait ce goût sévère, cette passion de l'ordre et de l'unité dans la représentation théâtrale de la vie. Prenez *Andromaque* ou *Phèdre:* quelle ingéniosité de construction! Le dénoûment est fatal, comme le résultat d'une opération mathématique, et de fait l'œuvre entière est un théorème humain [2].

Rien pour le rêve, tout pour l'action. L'évolution romantique (ce fut sa grandeur et son péril aussi) ouvrit la scène aux effusions du rêve; mais de nos jours, avec le réalisme triomphant, la tradition s'est renouée. On a profité — sinon toujours, du moins presque toujours — des libertés conquises par les grandes batailles de 1830, mais bon nombre de comédies modernes, par le serré de leur

1. *Profils et Grimaces*, page 16.

2. La distinction entre la poétique shakspearienne et la racinienne a été faite cent fois. Je recommande pourtant un article de M. Lyon sur *le Marchand de Venise.* (Revue politique et littéraire.)

composition, nous font songer involontairement à cette page célèbre sur le poème tragique : « Le » poème tragique vous laisse à peine dans tout son » progrès la liberté de respirer et le temps de vous » remettre; ou, s'il vous donne quelque relâche, » c'est pour vous replonger dans de nouveaux » abîmes et dans de nouvelles alarmes. Il vous » conduit à la terreur par la pitié, ou, réciproque- » ment, à la pitié par la terreur; vous mène, par » les larmes, par les sanglots, par l'incertitude, » par l'espérance, par la surprise et par l'horreur, » jusqu'à la catastrophe. » Le poème tragique, tel que l'entend La Bruyère, c'est la comédie de M. Dumas fils depuis un certain nombre d'années. Mais par là nous entrerions dans l'examen des conventions spéciales au moyen desquelles les maîtres ès-art dramatique de notre époque ont accoutumé leur public à la peinture vivante de la réalité. Or il faut, j'imagine, et pour l'intelligence de cet examen, exposer d'abord ce qu'ils ont pris de cette réalité, — ce qu'ils en ont vu et fait voir.

# DEUXIÈME PARTIE

## LES CONVENTIONS ET LA PSYCHOLOGIE DU THÉATRE CONTEMPORAIN

---

### I

Ce qu'ils en ont pris, le voici.

Émile Augier a dirigé son observation vers le coin du Paris actuel où le grand agent de l'activité humaine et le pire dissolvant de la moralité, la fortune, joue le rôle capital. Il s'est tenu de préférence dans un monde, qui n'est plus tout à fait la bourgeoisie, et qui n'est pas non plus la noblesse d'autrefois, mais justement à la limite de ces deux sociétés, sur la ligne où elles se touchent, dans les salons où les financiers et les marquis, les

journalistes et les barons se rencontrent, s'unissent ou se combattent. Son théâtre, c'est le duel de l'honneur et de l'argent, sans cesse repris. La société présente, disait l'illustre écrivain dans un discours académique est « une société toute neuve, » sans passé, sans tradition, sans croyance et même » sans préjugés; un pays d'égalité où la richesse » est devenue le but de toutes les ambitions depuis » qu'elle est devenue la seule inégalité possible; » en un mot, un peuple semblable à ces nations » récentes que l'industrie, la magicienne du XIXe » siècle, semble avoir frappées avec la baguette de » Circé. » Nòn pas qu'il soit l'ennemi de la révolution française; personne n'ignore qu'il est profondément démocrate; il l'a dit assez haut dans *le Fils de Giboyer*. Loin d'en vouloir à la révolution, il en rêve, il en appelle l'évolution suprême; il aspire à l'établissement d'une aristocratie intellectuelle, succédant à l'aristocratie financière, laquelle, aux yeux de l'historien futur, ne paraîtrait plus que la transition de l'ancien régime au régime nouveau. On a fait table rase des abus, avoue Giboyer, mais il reste « à reconstruire une société,

» c'est-à-dire à organiser la résistance contre la » force des choses, en créant une aristocratie en » dehors de l'argent. » Pour l'heure, et jusqu'au jour de cette reconstruction, c'est l'Or qui mène et mènera le monde. La haute bourgeoisie, qui a l'or, se pavane orgueilleusement. Tous les travers de la noblesse, sa morgue, son étroitesse, son esprit de caste, elle les a pris, reniant ses pères, se livrant aux jésuites, dédaigneuse du mérite pauvre, corruptrice, corrompue. L'argent est roi ; il est dieu. Je l'adore, s'écrie le marquis d'Auberive, ironiquement, — je l'adore « partout où je le rencontre ; les » souillures humaines n'atteignent pas sa divinité ; » il est parce qu'il est [1] ». Et comme Charrier réplique : « Mais, saprelotte, il a toujours été, de » votre temps comme du nôtre. » — « Permettez ! ré- » pond le marquis. De mon temps, ce n'était qu'un » demi-dieu... Quatre-vingt-neuf s'est fait au pro- » fit de nos intendants et de leurs petits ; vous » avez remplacé *aristocratie* par *ploutocratie ;* quant » à *démocratie*, ce sera un mot vide de sens tant

1. *Les Effrontés*, acte I, scène IV.

» que vous n'aurez pas établi, comme ce brave » *Lycurgue*, une monnaie d'airain trop lourde » pour qu'on puisse jouer avec[1]. » Cette ploutocratie, voilà ce qu'Émile Augier a peint et flétri, combien de fois! Il a pu d'aventure abandonner le monde déterminé qui est devenu comme la patrie d'adoption de son talent; il a placé un de ses drames les plus hardis dans le salon d'un maître-clerc qui de sa vie n'a connu que la peine, le travail forcé, les veilles qui pâlissent et dessèchent. Mais cette apparente infidélité n'en est pas une, car l'objet des *Lionnes Pauvres*, la représentation des hontes où l'âpre convoitise du luxe a poussé la femme de Pommeau, loin de s'écarter de l'idée générale où nous voyons l'unité secrète du théâtre d'Augier, en est sur un point spécial la plus saisissante démonstration. La prostitution dans l'adultère, le mari jouissant d'un luxe qu'il n'entretient pas, plein de confiance et d'amour pour une femme qui non seulement le trahit, mais le rend à son insu coupable des infâmies où elle s'est abais-

1. *Les Effrontés*, acte I, scène IV.

sée; n'est-ce point là, je vous prie, le drame le plus sombre, parmi ceux qui peuvent jaillir de la question d'argent. Aussi bien, le cadre de l'auteur est, à l'ordinaire, plus haut placé. C'est un salon où les deux aristocraties, celle de la fortune et celle de la naissance, se mêlent volontiers, le plus souvent jalouses l'une de l'autre, mais unies par l'intérêt, par le désir de s'anoblir ou de s'enrichir. L'amour de la particule chez les uns, ou simplement la joie de frayer avec les fils des preux; chez les autres, l'obligation de fréquenter un monde que la fortune a rendu tout-puissant, parfois aussi la secrète envie d'une mésalliance lucrative, voilà les liens de cette société bâtarde, mais bien vivante, où se complaît l'observation et la satire de M. Augier. Tantôt il s'élève davantage vers l'aristocratie héréditaire, tantôt il dirige plus directement le regard du public vers cette bourgeoisie privilégiée dont le règne commença sous Louis-Philippe. Le monde qui se rencontre ou qui du moins peut se rencontrer aux soirées de ce pauvre Roussel, le plus naïf des coquins et le plus innocent des voleurs, n'est pas d'aussi haute futaie que

les protecteurs de M. Maréchal et les amis de M. Charrier; mais le parvenu de *Ceinture dorée* et le marquis des *Effrontés* représentent bien les deux pôles de la sphère dramatique où s'est volontairement enfermé l'homme qui, de nos jours, a le plus obstinément et le plus courageusement éclairé les pentes du précipice dans lequel roulent d'ordinaire toute noblesse et toute dignité.

Dumas fils, lui, s'est tourné de préférence vers les drames de la chair. L'adultère et la prostitution l'ont obsédé. Esprit inquiet, tourmenté, initié jeune aux mystères du haut libertinage et violemment attiré vers l'*éternel féminin;* observateur d'une pénétration rare, philosophe aventureux, volontiers mystique; prophète et boulevardier, révolutionnaire et déiste; ce qu'il a représenté, trente années durant, avec sa merveilleuse et quelquefois cynique audace, c'est la décomposition morale et sociale d'aujourd'hui par la femme. Ce qui l'a frappé surtout, dans ce Paris étincelant et maudit, c'est la courtisane, depuis celle qui porte sa honte ouvertement et dit : je suis la Bête, — la Bête qui se nourrit de la moelle des viveurs et qui les dé-

grade et qui les ruine, — jusqu'à la prostituée des salons et des fêtes mondaines, plus dangereuse que l'autre. Il a vu, dans une sorte d'hallucination, parmi les éclairs de l'Apocalypse, marcher la foule des fatales enchanteresses, et son cauchemar s'est fixé dans une image biblique : un monstre s'est dressé, « qui avait sept têtes et dix cornes, et sur » ses cornes dix diadèmes... Cette Bête était sem- » blable à un léopard, ses pieds étaient comme des » pieds d'ours, sa gueule comme la gueule d'un » lion, et le dragon lui donnait la force. Et cette » Bête était vêtue de pourpre et d'écarlate, elle » était parée d'or, de pierres précieuses et de perles, » elle tenait en ses mains blanches comme du lait, » un vase d'or plein des abominations et des impu- » retés de Babylone, de Sodome et de Lesbos. Par » moments, cette Bête, que je croyais reconnaître » pour celle que saint Jean avait vue, dégageait » de tout son corps une vapeur enivrante à travers » laquelle elle apparaissait et rayonnait comme le » plus beau des anges de Dieu, et dans laquelle » venaient, par milliers, se jouer, se tordre de » plaisir, hurler de douleur et finalement s'évapo-

» rer les animalcules anthropomorphes dont la
» naissance avait précédé la sienne... La Bête ne
» s'en rassasiait pas. Pour aller plus vite, elle en
» écrasait sous ses pieds, elle en déchirait avec ses
» ongles, elle en broyait avec ses dents, elle en
» étouffait sur son sein... Et cette bête formidable
» ne disait pas un mot, ne poussait pas un cri !...
» Et les sept têtes dépassaient les plus hautes mon-
» tagnes... Et les sept bouches, toujours entr'ou-
» vertes et souriantes, étaient rouges comme des
» charbons en feu; ses quatorze yeux toujours
» fixes étaient verts comme les eaux de l'Océan...
» Et au-dessus de chacun des dix diadèmes, flam-
» boyait ce mot, plus gros que tous les autres :
» Prostitution. » Page légèrement délirante, d'un délire à la fois sincère et voulu, mais qui exprime d'une façon plaisante et mystique tout ensemble l'idée maîtresse du théâtre de M. Dumas. Elle a, de plus, cet avantage d'être en harmonie avec certaines créations de la manière décadente de l'auteur — manière si curieuse, résolument condamnée par les sectaires du bon sens, mais d'une étrange séduction pour les raffinés. *La Femme de Claude*,

*l'Étrangère, la Princesse de Bagdad* sont d'âpres féeries naturalistes, si l'on peut associer les deux mots. Mais ne l'oublions pas, le saint Jean de la scène, en ces dernières années; l'illuminé qui fait tenir à une jeune fille ce langage prodigieux : « Si vous aviez été libre, j'aurais été votre femme, votre compagne, votre repos du septième jour, la mère des enfants qui devraient être là... mais si je ne suis pas votre femme dans le temps, je sais que je la dois être dans l'éternité : quand la mort nous aura dégagés, vous des liens, moi des soumissions terrestres, vous me trouverez, fiancée patiente et immatérielle, vous attendant au seuil de ce qu'on appelle l'Inconnu et nous nous unirons dans l'infini [1] : » — ce voyant de la « Vierge du mal, » enfin, s'est enfoncé dans le royaume obscur des quintessences et des abstractions par la voie longtemps lumineuse qu'il a suivie dès ses débuts. Il s'est embarqué pour sa Pathmos au bout du fleuve par lui descendu ; et si la Bête aux sept cornes dorées lui est apparue dans l'île miraculeuse,

1. *La Femme de Claude*, acte II, scène I.

il avait observé déjà sur les rives de son long voyage les prototypes des Césarine et des mistress Clarkson. C'est la baronne d'Ange en 1855, puis l'Albertine du *Père Prodigue*, et, dans *la Princesse Georges*, la comtesse de Terremonde, cette aventurière sans pudeur ni entrailles, qui fait payer à son mari les faveurs qu'il sollicite, rend fou d'amour le prince de Birac, et, sans aucun souci du bien et du mal, de l'honneur et de la vie des gens, suit la route d'épouvante et d'horreur où la poussent ses instincts.

Il y a, d'ailleurs, chez M. Dumas, à côté du visionnaire apocalyptique et de l'implacable justicier, un apôtre du pardon. Il arme Claude du droit divin des vengeances, mais il absout la fille-mère : il la marie dans *les Idées de madame Aubray*, dans *le Fils naturel* il la sanctifie ; et la femme de Montaiglin, lorsqu'elle avoue que la petite Adrienne est sa fille, une fille d'avant le mariage — il la relève, la plaint et lui dit : « Créature de Dieu, être vivant et pensant qui as failli, qui as souffert, qui te repens et qui implores, où veux-tu que je prenne le droit de te punir? » Mais qu'il appelle

la colère des hommes contre les « guenons du pays de Nod », ou qu'il protège et transfigure les victimes du « vibrion », ce qui passionne M. Dumas, c'est toujours la femme. C'est l'âme et le corps de la femme, et les tragédies qu'elle soulève, et les questions sociales qui dérivent de ces tragédies. C'est le problème de la séduction, et celui de l'adultère; et, par-dessus les autres, celui qui les enveloppe, — le problème multiple de la prostitution.

Ajoutons que l'on trouve entre les drames de la chair et les drames de l'or des pièces frontières ; et que l'auteur des *Lionnes Pauvres* a mis sur la scène, lui aussi, la question du divorce [1] et celle de l'enfant naturel [2], comme Dumas fils celle de l'argent [3].

Quant à Victorien Sardou, cet enchanteur, il n'a pas, comme eux, dans le domaine de l'observation sociale, un observatoire favori. Talent mobile et prestigieux, il a poussé des pointes un peu partout.

1. *Madame Caverlet.*
2. *Les Fourchambault.*
3. *La Question d'argent.*

Son théâtre a, pour ainsi dire, quatre points cardinaux : ici les comédies de mœurs et de caractères, *la Famille Benoiton*, *Séraphine*, *Odette*, que sais-je encore? là, ses drames romantiques, *la Haine* et *Patrie !* tous deux admirables; d'un autre côté, la fantaisie mêlée de farce, avec *Divorçons* au sommet; et, tout à fait à part, *Rabagas*. Quelle souplesse et quelle fécondité ! Mais, en revanche, Alexandre Dumas fils et Augier ont la profondeur, ils creusent et font penser davantage. Aussi bien, dans ses pièces contemporaines, Victorien Sardou suit une méthode de composition qui le distingue de ses deux grands rivaux : débutant presque toujours par deux actes de comédie pure et n'engageant le drame qu'au troisième [1].

Or si l'on étudie, au point de vue des procédés, les dernières comédies de M. Dumas, on est frappé de la violence de l'action. Les événements se précipitent, on ne respire plus. C'est la formule classique, plus serrée : c'est l'idéal fixé par La Bruyère, sans la sérénité des belles analyses psychologiques

1. Il faut mettre à part *Odette* et *Fedora* qui inaugurent chez V. Sardou une nouvelle manière.

où se plaisaient Corneille et Racine. L'expression la plus intense de cette manière fiévreuse n'est pas, il est vrai, de M. Dumas; c'est la *Julie* de M. Feuillet. Mais *Julie* est postérieure au *Supplice d'une Femme*, le premier exemplaire contemporain de ce drame surchauffé. Je sais qu'on attribue à l'auteur d'*Antony* l'invention du genre, et l'on a raison. Il y eut, en effet, deux romantismes dramatiques : celui de Victor Hugo et celui d'où le théâtre actuel est sorti, — l'un, héroïque et lyrique, l'autre à la fois lyrique et réaliste. *Antony* (3 mai 1831) marque l'origine du second. Mais cette question d'origine, ici, nous est indifférente. Ce qui nous importe, c'est la raison maîtresse pour laquelle M. Dumas tendit les ressorts de l'action dans *le Supplice d'une Femme* jusqu'à l'extrême : inaugurant là un système de composition ultra-synthétique, que l'on retrouve à des degrés divers dans *Héloïse Paranquet* (1866), dans *Une visite de Noces* (1871), dans *la Princesse Georges* (1871), dans *la Femme de Claude* (1873) et dans *Monsieur Alphonse* (1873). Cette raison, le collaborateur d'Émile de Girardin nous l'a donnée : « Le spectateur devait subir ce drame

» comme un accès de fièvre, sans le prévoir, en » sentir la vérité dans les pulsations de son cœur, » et n'en connaître le danger qu'après, c'est-à-dire » trop tard. » Pesons bien ces paroles : elles renferment une théorie, qui n'est d'ailleurs que la formule la plus avancée de la dramaturgie contemporaine : à savoir, que pour faire accepter au public certaines situations par trop cruelles, par trop « vraies », il est nécessaire de lancer la pièce à fond de train, sans nous laisser le temps de réfléchir. Voilà, si je ne me trompe, la plus saillante des conventions d'aujourd'hui.

Étudions-la, par exemple, dans *la Princesse Georges*, qui se prête admirablement à cette analyse.

Quelle est, dans cette pièce, la situation d'où jaillira le dénoûment. C'est la scène finale du second acte. Séverine, en pleine soirée, à voix basse, a chassé la maîtresse de son mari, et tout le monde s'est retiré, lorsque paraît Agénor de Terremonde, le mari de l'infâme. Nous sentons qu'il va se passer là quelque chose d'irrévocable. Mais quoi ? Voici :

— Vous cherchez votre femme? dit Séverine, eh bien, je l'ai chassée.

— Chassée?... Et pourquoi?

— Parce qu'il ne me plaît pas de recevoir une femme qui vient chez moi voir son amant.

— Son amant!... Savez-vous bien ce que vous dites, madame?

— Parfaitement, monsieur.

— Et vous connaissez cet homme?

— Je le connais.

— Son nom.

— Cherchez.

Et la toile tombe. On n'a pas eu le loisir de se reconnaître.

Que veut-elle, donc la princesse? Se venger du prince? Jouer les Hermione et les Bérengère?[1] Pas encore. Elle veut sauver celui qu'elle aime, l'empêcher de fuir avec celle qu'il aime. Car elle le sait: il doit partir avec la comtesse. Néanmoins, on l'avouera, la démarche de Séverine est épouvantable; et la situation, de celles qui, suivant M. Dumas, exigent une extraordinaire concision. Aussi (j'ai peu retranché), quelle violence! Les

1. La Bérengère de *Charles VII chez ses grands vassaux* (Théâtre de Dumas père).

répliques se croisent, haletantes : on a le vertige.

Mais poursuivons. Comment l'auteur va-t-il se tirer de là? Le plus petit clerc prévoit, avant la catastrophe, un revirement; mais ce revirement (il n'est pas malin non plus de le conjecturer) n'aura pas lieu sans une ou plusieurs scènes préparatoires où la crise se développera.

Tout d'abord, en effet, la princesse consulte et son notaire et sa mère. Mais que lui offre la société? Une séparation de corps et de biens. Et la famille? Un toit. Ce n'est pas assez, déclare Séverine. J'ai une âme, et « puisque vous n'avez pas trouvé le moyen de me rendre ma liberté, je le trouverai, moi. » La voilà résolue (elle le croit du moins) à laisser au comte le soin de l'affranchir. Le drame, si rapidement engagé à l'acte précédent, s'est donc élevé d'instant en instant jusqu'à la grande scène que nous attendons entre Elle et Lui.

Cette grande scène, comme toutes celles de ce genre, a deux phases. Dans la première, Séverine pose au prince un ultimatum : « Donnez à cette femme les deux millions dont elle a tant envie,... et laissez-la à ses autres amours. » A ce dernier

mot, le prince demande un nom, une preuve, et n'en recevant aucune : « Eh bien, oui, s'écrie-t-il, » c'est de l'ivresse... Mais il faut que j'éclate à la » fin... Où sont les contrats humains qui peuvent » lier un homme comme moi. » Séverine, outragée, n'hésite plus : « Allez retrouver cette femme, » vous êtes mort pour moi. » Et de fait, s'il franchit la porte, il est mort. C'est ici que le revirement se produit. La princesse a trop présumé de son courage : elle adore celui qui va se perdre, et soudain elle le supplie de ne pas sortir : M. de Terremonde est embusqué, armé; mais le prince : « Si elle meurt par vous, je n'ai plus qu'à mourir pour elle. » Et il s'élance avec une telle impétuosité que Séverine, essayant de le retenir, est jetée à terre. — Jusqu'ici, par conséquent, le drame est irréprochable, et la critique y admire un modèle du genre rapide et condensé. Trois actes ; au second, à la fin du second, la situation maîtresse; au troisième, jusqu'à la catastrophe, le développement logique de ce coup de théâtre — et cela, malgré et par le revirement. Mais la pire difficulté, dans une telle formule, c'est

le dénoûment. Il faut qu'il soit tout ensemble imprévu, saisissant, admissible. Le dénoûment d'*Antony* est une merveille, parce qu'il réunit ces trois conditions. Il naît des caractères, en dépit de sa violence. Celui de *la Princesse Georges* est fortuit. L'auteur, qui ne veut pas tuer M. de Birac, fait appel à un *deus ex machina*. Un pauvre jeune homme, amoureux de la comtesse, est frappé au seuil de l'adultère, — de cet adultère qu'il rêvait, mais qu'il n'a pas goûté. Et le prince, qui deux minutes plus tôt expiait son crime, en est quitte pour implorer le pardon de Séverine. Je sais et j'ai dit ailleurs les raisons de M. Dumas. Elles sont d'ordre mystique. Au point de vue théâtral, elles méritent cependant qu'on s'y arrête. Car elles contiennent aussi toute une doctrine — et nous livrent une autre convention de nos jours, dérivant de la première.

Lorsque nos tragiques mettaient sur la scène une femme jalouse, cette héroïne allait jusqu'au bout de sa passion et la pièce jusqu'à ses conclusions fatales. Hermione, au quatrième acte, dit à Oreste :

**Revenez tout couvert du sang de l'infidèle.**

C'est la situation maîtresse. — Au cinquième acte, le revirement a lieu :

> Ah! cours après Oreste, et dis-lui, ma Cléone,
> Qu'il n'entreprenne rien sans revoir Hermione...

Et la scène décisive entre elle et Pyrrhus éclate immédiatement. Elle finit, il est vrai, où la scène analogue de *la Princesse Georges* pivote soudain ; mais il n'importe guère, puisque M. de Birac, malgré les prières et les pleurs de sa femme, court au-devant de la mort, comme Pyrrhus, malgré les menaces d'Hermione, se rend aux autels où Andromaque l'attend. La différence, c'est que Pyrrhus est tué. Nul miracle, nul coup de baguette magique. Mais pourquoi cette différence? On a vu que, d'une œuvre à l'autre, la méthode est la même ; et point ne suffirait d'alléguer que nous avons, d'une part, une tragédie, et de l'autre, suivant la dénomination de l'auteur, une « pièce », car une pièce est un drame, et, dès lors, elle peut se terminer tragiquement. Dumas fils, qui use volontiers du fer ou du feu, n'a garde de se réfugier derrière une insuffisante explication. Sa thèse, c'est que

justement il y a une thèse dans *la Princesse Georges :* c'est qu'il se proposait, tout en peignant les angoisses et les tentations de l'épouse trompée, d'appeler sur l'impuissance de la loi, de la famille et de la société, en de telles conjonctures, l'attention du moraliste et du législateur, sans conseiller à l'épouse de se faire justice [1]. « J'ai donc placé, dans le cœur de mon héroïne, ce qui trouve une solution à tout, dans le cœur de la femme : l'amour, et je l'ai porté à son point culminant, à sa preuve rayonnante et irrécusable : le pardon. Or, il fallait, pour cette conclusion philosophique, un dénoûment factice, voilà tout. » Très bien, mais alors il nous est facile de marquer, avec les conventions des pièces-thèses, les sacrifices logiques et psychologiques où elles entraînent l'auteur; et la démonstration est capitale, si l'on songe que presque toutes les comédies de mœurs d'Alexandre Dumas fils et d'Augier sont plus ou moins nettement des plaidoyers moraux et sociaux. Il en est peu qui soient désintéressés. Lors même qu'ils ne

1. Voir la préface de *la Princesse Georges.*

vont pas jusqu'à livrer bataille contre un article du code, Dumas et Augier sont des moralistes militants. Ils prennent parti : d'une manière ou d'une autre ils interviennent dans l'action. Mais intervenir, c'est, il me semble, en vue d'une certaine fin préconçue, fléchir la secrète logique des caractères ou des événements. C'est porter atteinte, par quelque endroit, à la vérité.

Voici *l'Étrangère*. Le dénoûment y est le contrepied de celui de *la Princesse Georges*. Le duc de Septmonts est tué; et, certes, il n'a pas volé son oraison funèbre.

— Voulez-vous bien venir constater le décès? demande le commissaire au docteur Rémonin.

— Avec plaisir! répond le docteur.

On est ravi : d'autant que la duchesse aime un certain Gérard — platoniquement d'ailleurs — et que l'on craignait fort pour la vie de ce personnage. Il devait se battre avec le mari; et, si le duel avait eu lieu, le sympathique ingénieur, selon toute vraisemblance, n'eût jamais plus consolé Catherine de Septmonts. Supposez même qu'il eût par miracle débarrassé le monde de l'odieux « vi-

brion », il n'aurait jamais pu, en France du moins, épouser la duchesse; et M. Dumas entend qu'un jour ou l'autre (et le plus tôt sera le mieux) la duchesse devienne madame Gérard... C'est pourquoi (n'y pensiez-vous pas?) il a fait venir d'Amérique ce Clarkson, qui vous a tout à l'heure si joliment diverti. Ce Clarkson a traversé l'Océan juste à point pour traiter le duc de misérable, et le tuer.

Dénoûment sympathique, nous dira-t-on, et rien de plus. Non pas : il y a là une thèse en action — la thèse de Rémonin sur le mariage et sur le vibrion. « Le mariage est une combinaison so-
» ciale qui rentre dans la chimie, puisque celle-ci
» traite de l'action des corps les uns sur les autres
» et des phénomènes qui en résultent... Tant que
» vous choisissez deux éléments propres à la com-
» binaison, cela va tout seul... mais, si vous êtes
» assez ignorant ou assez maladroit pour vouloir
» combiner deux éléments réfractaires, au lieu
» d'obtenir des fusions, vous ne constatez que des
» inerties... Dans l'ordre humain, comme il y a
» en plus l'âme, c'est-à-dire l'intermédiaire entre
» Dieu et l'homme, Dieu punit l'homme qui dé-

» daigne et qui écarte son intermédiaire. » (Acte II, scène I.) Et Rémonin, très sérieux, affirme à madame de Rumières que le duc fatalement disparaîtra : comme dans la tragédie antique, « les dieux interviendront ». Ainsi, nous voilà, dès le second acte, bien et dûment avertis : l'œuvre entière sera la démonstration d'une théorie mystico-chimique. Et l'auteur, invisible et présent, jouera d'un bout à l'autre un rôle providentiel. Comme il a sauvé M. de Birac, dans *la Princesse Georges*, il châtiera M. de Septmonts. Il est ici et là le mandataire de la divinité.

Mais, dès lors, (est-il nécessaire d'appuyer ?) les personnages ne sont plus que des « éléments » soumis aux volontés de l'écrivain. La psychologie n'est plus impartiale. Nous avons, devant nous, non plus des hommes, mais des entités; non des passions simplement analysées, mais des machines dramatiques au service d'une théorie morale et sociale [1].

Voyez, en effet, comment procède Dumas fils. Il

1. M. Dumas l'a reconnu à plusieurs reprises.

commence par jeter violemment toute notre sympathie d'un côté, et de l'autre toute notre antipathie. Autant le duc est méprisable, autant la duchesse nous inspire de pitié. Il est vrai que, retrouvant Gérard, elle n'hésite pas : qu'il l'emmène! elle est prête! Mais d'abord, l'imprudente et la folle, n'a-t-elle pas raison, lorsqu'elle s'écrie : « Mon mari? Qu'y a-t-il de commun entre lui et moi? Je lui rendrai son nom... Je n'ai pas besoin d'être duchesse, et j'ai besoin d'être aimée. » — Et puis, quelle pudeur soudaine, quel effroi, quand Gérard, l'homme supérieur, répond à ces belles phrases, par cette loyale interrogation : « Vous serez ma maîtresse? — Votre maîtresse! » répète Catherine, profondément troublée. — Gérard est de ceux qui soutiennent et défendent contre elle-même la fiancée de leur âme. « Ce que je veux de vous, dit-il à celle qu'il aime, c'est ce que vous n'avez pu donner à personne: c'est votre confiance, c'est votre estime, c'est votre pensée de tous les instants, c'est ce qu'il y en a vous de divin et d'éternel. » Et la duchesse le remercie. Il est un saint, elle est un ange. Comment ne pas souhaiter

la mort du « vibrion » ? D'autant que l'adultère idéal de *Catherine* nous inquiète; et nous serions fâchés pour elle, si l'ange vaincu par l'inévitable désir faisait la bête. Il est donc urgent que le duc soit tué. — Et cela j'y insiste, dans l'intérêt même de la thèse : car si l'ingénieur devenait l'amant de la duchesse, l'intervention finale de la Providence ne paraîtrait plus aussi légitime.

Sur quelle ingénieuse, mais fragile combinaison d'événements et de caractères repose une comédie ou un drame-thèse, nous le savons maintenant. Et nous revenons à notre point de départ : la première condition est d'aller vite, pour nous ôter le loisir de voir trop clair[1]. Il pourrait s'élever en nous des réflexions fâcheuses qui gêneraient l'illusion et nous armeraient à l'avance contre le *deus ex machina*. Cette convention particulière de l'initiative personnelle de l'auteur, dénouant les choses

1. Je sais qu'à ce point de vue l'exemple de *l'Étrangère*, une des pièces de M. Dumas les plus abondantes en conférences, dissertations et récits, ne serait pas heureux. Mais je le cite à l'appui seulement de l'idée qui précède. La loi que je pose ensuite, établie déjà par l'analyse de *la Princesse Georges*, n'est pas affaiblie par l'exception de *l'Étrangère*.

au gré d'une théorie, est donc étroitement liée à cette convention fondamentale de l'extrême rapidité de l'action. Et l'une et l'autre sont toutes modernes — puisque les classiques, en dépit d'un système déjà trop rigoureux, laissaient les passions suivre leur cours naturel, sans jamais fausser l'intime logique des faits.

Il faut distinguer, j'en conviens, entre les dénoûments qui relèvent du hasard, comme celui de *l'Étrangère* et de *la Princesse Georges*, et ceux qui naissent de la situation respective des personnages essentiels, tout en ayant pour objet la justification d'une thèse sociale. Le dénoûment du *Mariage d'Olympe*, si crâne et si vanté, est de ces derniers. Ne l'oublions pas, en effet, il est en germe dans une profession de foi du marquis : « Si vos lois, s'écrie l'austère Vendéen, ont une » lacune par où la honte puisse impunément s'in- » troduire dans les maisons, s'il est permis à une » fille perdue de voler l'honneur de toute une fa- » mille sur le dos d'un jeune homme ivre, c'est le » devoir du père, sinon son droit, d'arracher son » nom au voleur, fût-il collé à sa peau, comme la

» tunique de Nessus. » C'est à la première scène du premier acte que M. de Puygiron parle ainsi : il est exempt de toute passion : il développe d'un esprit libre une théorie. Mais de cette théorie, sortira logiquement la conclusion sanglante de la pièce. Seulement, notez-le : ce dénoûment et cette thèse ne sont justes qu'à une condition : il faut que la courtisane soit incapable, je ne dis pas de mener désormais une vie tranquille, mais de sauver les apparences et d'éviter le scandale. Il faut qu'elle joue stupidement tout ce qu'elle a volé : qu'elle ait, enfin, comme une « bête », la nostalgie de la boue. Dans la discussion du premier acte, Montrichard répond au marquis : Supposez pourtant « que cette fille ne laisse pas traîner dans le ruisseau » sa robe nouvelle... « Supposition inadmissible, » réplique le Vendéen. « Mettez un canard sur un lac au milieu des cygnes, vous verrez qu'il regrettera sa mare et finira par y retourner. » Oui, certes, il peut se trouver par le monde des cocottes assez ignobles et ineptes pour compromettre insolemment, après un mariage superbe, ce qu'elles ont avidement désiré. Mais on le recon-

naîtra, l'hypothèse contraire est plus vraisemblable. Émile Augier, malheureusement, n'avait pas le choix. Il lui fallait, en outre, précipiter l'action vers le dénoûment avec une violence irrésistible ; car il fallait, pour légitimer au regard du public le coup de pistolet du marquis, accumuler sur la tête d'Olympe des charges bien lourdes, sans nous laisser le loisir de les discuter. Si bien, en somme, que la clarté manque autour du personnage : la figure est dressée d'une main puissante, elle n'a pas d'atmosphère. Olympe est un monstre, créé par un maître. On ne réussit pas complètement à se l'expliquer. Émile Augier lui-même, à qui j'avais l'honneur d'exposer mes doutes, au lendemain de la dernière reprise de sa pièce, les confirmait avec sa vaillante bonne foi. De son aveu, le drame est trop heurté. Mais, s'il l'est trop, c'est que l'auteur, jaloux de prouver quelque chose et l'œil fixé sur le dénoûment, n'a pas été impartial. Il a payé sa rigueur au prix de certaines mutilations psychologiques. Comment admettre, en effet, ce brusque, cet absolu revirement d'Olympe, dans la famille des Puygiron, après l'effort qu'elle a su faire auprès

d'Henri, dix mois durant, dans une solitude absolue, au fond de la Bretagne? Ce n'était pas d'une gaieté folle, dit-elle à Montrichard, et mon rêve serait triste, s'il n'y avait que cela dans mon rêve... « mais il y a autre chose ! » Je puis maintenant, le front haut « entrer dans le monde par la grande porte » [1]. Et, peignant la vie des courtisanes, la sienne encore il y a moins d'un an, elle la compare, avec ses lendemains de fêtes, à l'aspect d'un restaurant de nuit, l'orgie terminée. « Dans cette salle tout à l'heure éclatante de lumière, de rires et de parfums savoureux, la solitude, le silence et une odeur fade. » Elle aspire à une existence unie, considérée, joliment assise dans la tranquillité de la fortune et dans la joie d'un beau nom. Elle y aspire comme une dévote au salut. Et soudain, ce qu'elle a si péniblement conquis, la dégoûte ! La métamorphose est trop rapide. Tout l'entre-deux est supprimé. Ah ! qu'une méthode ondoyante et souple eût mieux valu ! On admire le tour de force, la hardiesse de l'ellipse, le relief constant. A cha-

1. Acte I.

que page, un trait de vérité, la marque d'un talent de premier ordre. Mais on regrette, en même temps, qu'un si vigoureux créateur ait subi de si rudes conditions ; et ce n'est pas lui qui est responsable ; c'est la dramaturgie de nos jours — qu'il n'a pas faite à lui seul. Ce qui est de lui est vraiment fort : je veux dire l'idée, absolument neuve en 1856, d'opposer la « fille » née du ruisseau, n'aimant pas, et jouant l'amour pour s'emparer d'un titre de comtesse, à la courtisane romantique, aux Marion Delorme purement idéales. Et la débauche du second acte est merveilleuse, d'une impudeur lyrique sans égale : c'est bien la note et le geste et l'âme d'une faubourienne « arrivée ». Et la mère de la cocotte, l'ancienne portière qui a trafiqué, trafique et trafiquera de la beauté d'Olympe, l'avoir posée à côté de la fille, durant l'orgie, dans ce noble salon où la flamme des torchères illumine le portrait de la marquise, — cela seul, quand on songe à la date de l'œuvre, était d'une belle crânerie. Que si, d'autre part, le travail intime, qui nous expliquerait le revirement d'Olympe, est à peine indiqué, ce défaut n'est im-

putable, en bonne justice, qu'au système de composition ultra-serré de la période contemporaine. Il serait puéril de reprocher aux classiques leurs confidents, leurs monologues et leurs songes ; il ne le serait pas moins de blâmer Dumas ou Augier des procédés souvent fâcheux qu'ils ont dû employer. Mais ces procédés mêmes tombent sous le coup de la critique. Il est naturel de mesurer de près ce qu'ils ont coûté : les altérations ou déviations logiques et psychologiques rendues par eux inévitables.

Par quels moyens et dans quelle mesure nos hommes de théâtre les plus célèbres ont-ils combiné, depuis trente ans, les exigences de leur art avec les nouveautés de leur réalisme, et triomphé, par surcroît, des pudeurs collectives de la foule? Ainsi formulais-je, au début de ce travail, l'objet principal de ma synthèse. La question, si je ne m'abuse, n'est pas loin d'être éclaircie. Dumas et Augier se sont crus obligés (et leur succès prouve qu'ils ont eu raison) de témoigner hautement de leurs préférences et de leurs antipathies : au lieu de peindre « naïvement », ils ont plaidé; con-

struisant leurs pièces comme des réquisitoires ou des apologies et les précipitant vers des fins partiales avec une prodigieuse rapidité.

Il y a, je ne l'ignore point, des degrés à établir, à ce dernier point de vue. L'auteur des *Lionnes Pauvres* est plus calme, plus simple, à l'ordinaire, que son rival. Et Dumas lui-même n'a pas toujours, comme dans *la Princesse Georges*, mené l'action au pas de charge. Non, mais, en transformant sa manière, il n'a fait que pousser à l'extrême la méthode suivie par lui dès son début. La différence la plus importante, la voici : autrefois, il exposait sans fièvre, largement, et, depuis 1870, dans ses meilleures comédies, le drame éclate à la première scène. Comparez, je vous prie, les très vives, très brillantes, mais très souples et riches expositions du *Demi-Monde*, de *Diane de Lys* et de *la Dame aux Camélias*, avec celles de *la Princesse Georges*, de *la Femme de Claude* et de *Monsieur Alphonse*. Dans les unes, rien, à coup sûr, qui nous lance sur une fausse piste : aucun détail oiseux, mais quelle abondance, quelle flexibilité d'analyse ! Une série de portraits animés défile devant nous, avec les

personnages qui entrent, causent et s'en vont. Les divers acteurs de la pièce paraissent et disparaissent sans trop se hâter; ils se montrent à nous tels qu'ils sont à l'ordinaire; ils parlent comme ils doivent parler avant que nul intérêt brûlant ne les ait surexcités; et cependant, quelle précision! Comme on sent bien d'où jaillira la crise! Dans le va-et-vient des figures secondaires, les figures principales se détachent, et le drame à venir perce déjà. Mais l'auteur se donne du champ, jaloux d'éclairer jusqu'au fond l'état des âmes qu'il va tout à l'heure mettre aux prises. Marguerite Gautier, au retour de l'Opéra, offre à souper dans son boudoir : le champagne circule, on se grise de plaisanteries et de chansons; nous avons sous les yeux un tableau de mœurs, mais quel relief a la physionomie douloureuse de *Marguerite* dans ce cadre joyeux! La gaieté factice qui l'entoure et dont elle essaie de prendre sa part, fait ressortir avec une intensité poignante l'attrait mystérieux de cette belle créature. Elle est condamnée par les folies de son existence à une mort prochaine, mais nous comprenons qu'elle puisse aimer. Nous sommes

assurés qu'elle aimera. L'art est grand d'exposer ainsi; car il faut à la fois dire beaucoup et ne rien dire qui n'ait son objet. Dans *Monsieur Alphonse*, dans *la Femme de Claude*, dans *la Princesse Georges*, on est emporté, dès que le rideau se lève.

— Est-ce convenu? demande le bel Octave à Raymonde de Montaiglin.

— Non.

— Parce que?

— Parce que c'est mal... etc.

Tels sont les premiers mots de *Monsieur Alphonse*. Immédiatement, le drame s'engage, et l'émotion nous saisit. En trois minutes, on sait ce qu'il importe de savoir et l'on pressent ce qui va se passer.

Autre exemple :

— Rosalie! Enfin! Quelle nuit j'ai passée!... Eh bien?

— Madame la princesse sera calme ?

— Ne m'appelle pas princesse, c'est perdre du temps.

— Madame n'a pas dormi.

— Non.

— Je m'en doutais bien.

— Parle donc ! Était-ce vrai?

— Oui.

— Les détails maintenant.

Et le récit commence, haché d'interrogations nerveuses, nouant le drame, ensanglantant le cœur de Séverine.

Cette méthode a ses admirateurs, ses fanatiques, et, pour mon compte, j'avoue l'effet, qui est puissant. Mais l'angoisse de la princesse ne toucherait-elle pas davantage — d'une émotion à coup sûr moins physique, mais plus profonde — si nous avions appris ce que nous saurons plus tard : les obligations du prince envers sa femme, la noblesse morale de celle-ci et la dépravation de sa rivale?

Dans les deux pièces sur lesquelles je m'appuie et dans un certain nombre d'autres, le système dramatique contemporain aboutit à ses conséquences suraiguës. Mais lors même que l'équilibre est mieux gardé entre le principe de l'action et les exigences de l'étude psychologique, — les maîtres du théâtre réaliste mettent en jeu des forces plutôt que des caractères. Nos tragiques (on le leur a vivement reproché en 1830) réduisaient un personnage



TAYLOR INST. OXFORD

à un sentiment : ils éliminaient avec une violence excessive ; mais leurs abstractions vivantes s'analysaient elles-mêmes, suivant les règles d'une sévère et minutieuse dialectique : au plus fort de la jalousie, de la crainte ou de la fureur, elles raisonnaient leur passion, la discutaient ; en exposaient les motifs, en marquaient le degré, non par des phrases haletantes, mais par de longs et savants discours, d'une logique irréprochable. Cet art, je le reconnais, personne au monde ne pourrait nous le rendre : il est inconciliable avec la représentation de la réalité — et plus encore avec le tempérament du public. Mais Dumas fils, qui est un critique et des plus subtils, ne s'y trompe point : la plupart de ses types sont des cas sociaux ou des cas pathologiques. Là, d'ailleurs, est sa grande originalité. Il tente des expériences, comme un chimiste : avec cette différence qu'il est assuré du résultat, puisqu'il a toujours sous la main la baguette magique du sorcier. « Votre combinaison ne réussit pas, dit madame de Rumières au docteur Rémonin... le vibrion m'a tout l'air de triompher... et les dieux qui devaient arriver n'ont pas même

télégraphié qu'ils ne pouvaient pas venir. » Soyez tranquilles : s'ils ne télégraphient pas, c'est qu'ils viendront. Et ils viennent !

Il fallait qu'ils vinssent, puisque la pièce est une thèse chimico-sociale. Et encore une fois, presque toutes les pièces saillantes de ces vingt-cinq années dernières sont des thèses.

*La Princesse de Bagdad*, m'écrivait l'auteur, n'est « qu'une opération de chimie appliquée à l'être humain, et mon dénoûment n'est qu'un précipité ». Physiologiquement placée « entre deux hérédités contradictoires », et socialement entre un mari imbécile et un prétendant insolent, où ira Lionnette ? « De droite à gauche — sans direction pro-
» pre — jusqu'à la minute où je fais intervenir...
» le corps, l'agent divin qui va tout transformer,
» l'enfant. Toute la combinaison naturelle se trouve
» changée et j'obtiens mon précipité — non en
» bas — mais en haut — puisqu'il s'agit de l'âme.
» J'obtiens la mère définitive et sacrée, élément
» insoluble. Quant à l'exécution rapide, presque
» brutale, elle doit être ainsi, puisque j'ai à mettre
» en contact et par conséquent en choc des éléments

» réfractaires les uns aux autres jusqu'à ce qu'ils » se combinent ou se divisent sous l'influence du » dernier réactif. » — Plusieurs années auparavant, dans *une Visite de Noces*, il soumettait l'adultère, par l'entremise de M. de Cygneroi, à une analyse philosophico-chimique, et déclarait que si l'on « triture, alambique, décompose, précipite » les éléments dont se compose cet amour particulier, on n'y trouve pas « un atome d'estime, un milligramme d'amour, une vapeur de dignité ». Et pour que la démonstration fût irrésistible, il la condensait dans un acte où il serrait la matière d'une ample comédie. Le tour de force est prodigieux. L'œuvre est pleine jusqu'à éclater, et, par un procédé singulièrement hardi, mais nécessaire, elle repose jusqu'à l'éclaircissement final sur une longue mystification. L'atroce comédie que joue Lydie de Morencey, jetant la fange sur sa vie pour démasquer son ancien amant, et disant d'elle-même : « J'avais la soif du mal ; j'en étais arrivée à la curiosité des émotions sans lendemain, des fantaisies sans remords, des rencontres anonymes ; » — cette comédie, qui abuse Cygneroi, n'abuse-t-elle

pas une bonne partie des spectateurs — les naïfs, qui sont partout la majorité ? Duper le public jusqu'au dernier instant, voilà, certes, une périlleuse audace, mais indispensable dans une œuvre à ce point ramassée, et qui, de plus, est une thèse. L'auteur est parti secrètement de sa conclusion sur l'adultère : « Ainsi, ça finit par la haine de la femme et par le mépris de l'homme. A quoi bon, alors? » Mais au lieu de nous mener par les voies commodes d'une intrigue étendue, il a renchéri sur l'habituelle concision de ses procédés, et le dénoûment, le « précipité », s'est obtenu à la surprise de la foule. Quand Lebonnard révèle à Cygneroi que son ancienne maîtresse lui a conté un pur roman, le mystifié résiste d'abord, puis se rend à l'évidence ; et comme tout à l'heure la fausse courtisane avait allumé ses désirs et qu'il était prêt à la suivre, — dégrisé, il appelle Fernande, l'embrasse, et dit à Lebonnard : « Si c'est pour vivre avec une honnête femme, je n'ai pas besoin de madame de Morancé, j'ai la mienne. » Il s'en va, comme un voleur, et Lydie paraît :

— Ils sont partis ?

— Oui.

— Pour toujours?

— Pour toujours.

— Servez! commande Lydie, après avoir sonné un domestique.

Et la toile tombe.

Qui veut examiner, dans une œuvre où elles soient réunies et quintessenciées, les habiletés de M. Dumas, doit choisir *une Visite de Noces*. Il en trouvera, dans ce vase précieux, la substance la plus fine et le plus corrosif élixir.

Donc, et plus nous avançons, plus il ressort de ce travail que les deux lois primordiales du théâtre réaliste sont, d'une part, l'extrême condensation des événements, et, de l'autre, l'inattendu de la solution. Et ces deux lois ont leur cause finale dans le désir ou, si l'on veut, dans la nécessité de soutenir une thèse. Quant aux effets les plus visibles, c'est, d'un côté, la violence de l'intérêt, et, de l'autre, chez M. Dumas au moins, le caractère éminemment social ou physiologique des personnages.

Dans l'adultère, l'auteur de la *Visite de Noces*

voit uniquement la sensation. C'est la sensation, l'âcre soif des voluptés rares, qui entraîne Cygneroi vers Lydie, M. de Birac vers la comtesse de Terremonde, Antonin vers Césarine, et Césarine d'aventure en aventure. Tous les vicieux de M. Dumas sont des malades. Et celle de ses femmes, qui résume de la façon la plus curieuse sa philosophie de la femme, Jane de Simerose, est une hystérique. On sait que la pièce dont elle occupe le centre ne réussit pas. Et l'auteur, tout en reconnaissant une faute grave dans l'exécution, attribue l'échec à l'irrévérence de l'idée : il avait « trahi le sexe », « déshabillé la femme en public », et la femme au théâtre n'admet pas qu'on se moque d'elle. Or Jane de Simerose est une enfant, un être illogique, assemblant en elle « les chastetés de la sainte, les fantaisies de la coquette, les audaces de la courtisane ». Cette vierge du mariage, qui se refuse à son mari par amour et le fuit par jalousie, offre son âme à un homme qu'elle connaît à peine, qui la soupçonne et l'insulte; et cette mystique, réveillée de ses illusions, va se livrer à un second personnage qu'elle n'aime pas, et se perdre à ja-

mais, s'il n'est pas assez loyal pour la sauver.

Jane de Simerose est un cas pathologique. Un cas social aussi. La femme de M. Dumas n'est pas la femme éternelle que nous ont peinte les grands poètes de tous les temps : elle ne se détache pas du milieu actuel. C'est la jeune fille livrée par le code aux mensonges du séducteur; c'est l'épouse contrainte à porter le nom d'un misérable, ou couverte par la loi contre l'indignation d'un honnête homme qui voudrait s'affranchir et reprendre son nom; c'est enfin la prostituée d'aujourd'hui. Il n'étudie point une passion pour le plaisir de l'étudier : il la représente engagée dans les mailles de l'ordre social, se débattant là-contre, sous le fouet des névroses. Il est plutôt un médecin et un jurisconsulte qu'un psychologue.

Le fond et la forme se tiennent, chez lui — étroitement. Les conventions particulières de sa dramaturgie découlent de sa très complexe et très partiale philosophie.

## II

Un des procédés qui en dérivent, un des plus frappants, des plus utiles et, disons-le, des plus artificiels, — c'est de mettre aux mains d'un acteur, qui devient de la sorte une incarnation de la Providence et par là même le mandataire de M. Dumas, son porte-voix et son machiniste, la conduite de l'action. Procédé, non pas récent, mais fort ancien, car il apparaît dans *le Demi-Monde*, avec Olivier de Jalin. C'est Olivier de Jalin qui tirera des griffes de Suzanne l'Alceste de la nouvelle Célimène. Et il la confondra par une cruelle mystification! Je rappellerai les faits en quelques mots.

Au quatrième acte, Raymond provoque Olivier. Presque aussitôt, il découvre les hontes de Suzanne, et ses mensonges; il lui pardonne cependant et se battra. Son adversaire est blessé. Mais dans l'intervalle, inquiète de l'issue, la courtisane est venue chez M. de Jalin ; elle a son plan : « Si Raymond survit, je suis sauvée; s'il succombe, l'amour d'Olivier est ma seule ressource; il faut qu'il m'aime, ou je tombe sous le ridicule. » La porte s'ouvre : Olivier, très pâle, se montre seul, et d'une voix faible : Raymond est mort, et je l'ai tué parce que j'étais jaloux. Je ne puis être qu'à vous, vous ne pouvez être qu'à moi. Partons.

— Soit! partons.

Il la prend dans ses bras, d'un geste passionné, et soudain éclate de rire. Raymond, caché, a tout entendu. Il entre, et remercie l'ami généreux qui n'a rien épargné pour le convaincre.

Lebonnard, dans *la Visite de Noces*, est un cousin d'Olivier. Seulement, il démasque l'homme et protège la femme. Tel, et dans une intrigue sérieuse, M. de Ryons. Ce Ryons est le plus intéressant de tous les substituts de M. Dumas. Il

dirige la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin. Il en est l'âme ou plutôt le sorcier. Madame de Simerose est un sujet pour lui. Il expérimente sur elle un secret de haut prix : l'art d'empêcher la chute des femmes. Et naturellement, avec l'aide de l'auteur, il n'est pas en peine. Toujours présent, quand il le faut, et sûr de lui. C'est merveilleux. Au deuxième acte, il conte à la pucelle mariée une histoire fort compliquée, romanesque et fausse d'un bout à l'autre : il a rencontré dans un wagon une jolie, très jolie personne, qui pleurait; galamment, il a offert à sa voisine un flacon de sels : elle l'a pris, en disant : Thank you, sir; puis un sourire, un mot d'amour, un serrement de main, un voile levé pendant une minute; et voilà comment il est amoureux d'une inconnue : « Jugez donc de ma surprise et de ma joie, madame, lorsque je vous vis apparaître ce matin. Ce visage que je n'ai fait qu'entrevoir, mais dont les traits sont ineffaçablement gravés dans mon esprit, c'est le vôtre. » Jane, profondément et justement froissée, l'écoute sans l'interrompre, et se tournant, quand il a fini, vers la petite Balbine : « Dites-nous, je vous prie, la ro-

mance que vous nous avez promise. Voici monsieur qui est très désireux de l'entendre et très pressé de se retirer. » Mais la fantasque et la folle, elle ne se doute pas qu'à l'acte IV, toute frissonnante de l'outrage que lui jette à la face un M. de Montègre, à qui peut-être elle se serait livrée, elle tombera dans le piège salutaire tendu par M. de Ryons. — Si vous retrouviez la dame au voile blanc, s'écrie-t-elle, éperdue — que feriez-vous pour elle?

— Tout ce qu'elle exigerait?

— Vous consentiriez à partir avec elle, à l'emmener au bout du monde, à lui donner votre vie en échange de son honneur?

— Tout, pourvu que je la retrouve.

— Ramassez-moi mon gant, je vous prie. (*De Ryons se baisse, et, moitié à genoux, lui tend son gant.*) Thank you, sir.

— Jane! — (*Il lui prend la main d'un air passionné, puis, lui parlant comme à un enfant.*) C'est joli, madame, de mentir comme ça! L'histoire que je vous ai racontée n'est pas vraie.

— Malheureuse!

Séchez vos larmes, Jane de Simerose. Vous

êtes sauvée. De Ryons vous a mystifiée pour votre bien, comme Olivier mystifie la baronne d'Ange pour la démasquer et la perdre. Le jeu de scène est identique.

L'invention du magicien providentiel est une des plus amusantes roueries de M. Dumas. Et, dans *l'Ami des Femmes*, le procédé, ce me semble, est parfait. Nul artifice ne servirait mieux à développer une thèse, sur la scène, en pressant l'action. Mais enfin, M. de Ryons, c'est l'auteur. C'est le *Deus ex machina*, ne se bornant plus à dénouer, mais arrangeant par avance les ressorts de l'œuvre, et les faisant mouvoir à sa fantaisie.

Je ne vois rien, chez M. Augier, de comparable à cette sorcellerie. Le métier, chez lui, n'atteint pas à ces miracles d'ingéniosité. Il y a, d'ailleurs, dans ses belles études, fort peu de physiologie; et l'âme, ce qu'il y a d'immortellement humain en chacun de nous, occupe, en revanche, une large place. La qualité maîtresse de l'observateur et du peintre est la solidité. A l'abri des visions qui hantent son confrère, et peu curieux, dirait-on, des mystères pathologiques, il n'a pas, non plus,

cette adresse enveloppante et ce je ne sais quoi d'impertinent dans la grâce et dans l'habileté. Il est sobre, admirablement équilibré — d'une conscience impeccable. Il a quelque chose de classique, au noble sens de l'épithète, mais, lui aussi, il engage ses types dans le réseau des lois sociales, et tire ses drames du choc des caractères et de ces lois. Il plaide, lui aussi, nous l'avons montré; et sans ramasser l'action (je mets à part *le Mariage d'Olympe*) avec la rigueur excessive, mais poignante, qui distingue la seconde manière de M. Dumas, il a dû se soumettre aux deux règles essentielles, plus haut formulées. Ses pièces les meilleures sont des thèses vivantes, qui parfois tournent court au dernier instant.

Il est, néanmoins, à ce point de vue technique, entre l'auteur des *Effrontés* et celui de la *Visite de Noces* une différence capitale. « Il faut toujours, (selon M. Dumas,) commencer sa pièce par le dénouement, c'est-à-dire ne commencer l'œuvre que lorsqu'on a la scène, le mouvement et le mot de la fin. » La conclusion de *l'Étrangère*, celle de *la Princesse Georges*, toutes celles enfin que nous

avons rappelées, paraissent bien avoir été vues par le dramaturge — avant que l'œuvre fût commencée. Et si l'on évoque le souvenir d'autres dénouements, on se convainc que chez M. Dumas le précepte et l'exemple sont ici pleinement d'accord. — « Je t'aime! » dit Jane de Simerose à son mari, et la pièce est terminée. C'est pour nous mener à ce : « Je t'aime » que l'écrivain a fait *l'Ami des Femmes.* — « Elle ment... Épouse-la, » crie madame Aubray à son fils, lorsque Jeannine s'accuse de fautes qu'elle n'a jamais commises afin de décourager l'amour de Camille. C'est pour aboutir à ce cri que *les Idées de madame Aubray* ont été composées. — « Cet homme était l'amant de ma femme... je l'ai tué! » Ainsi parle le comte de Lys. C'est pour atteindre à ce mot final que l'auteur a imaginé l'intrigue. — « Mon père vit encore, » déclare Jacques à la jeune fille qu'il veut épouser. « Il m'a oublié » pendant plus de vingt ans, il m'offre son nom » aujourd'hui. Dois-je accepter ce nom et le titre » qui l'accompagne, ou garder le nom de ma » mère? » « Vous devez, répond Hermine, garder » le nom que vous avez déjà illustré et que vous

» illustrerez encore. Ce nom, porté par vous, c'est » l'absolution de votre mère et sa récompense. » C'est pour justifier cette conclusion que *le Fils naturel* a été écrit. Et M. Dumas, nous exposant, dans sa préface, la genèse de sa pièce, nous avoue qu'au terme de son troisième acte, il est resté, de 1853 à 1857, sans pouvoir avancer : voyant toujours son dénouement, mais ne voyant pas le chemin qui devait nous y conduire. — En termes synthétiques, l'œuvre même, dans un pareil système de composition, n'est que le moyen; l'objet, c'est le dénouement — qui est une thèse. Il suit de là, d'ailleurs, que l'œuvre est une. L'idée morale ou sociale n'y est pas greffée; elle en est la sève et la moëlle. La plante dramatique se développe d'une seule venue. Chez Émile Augier, la fusion n'est pas à l'ordinaire aussi complète. La pièce est quelquefois, non pas en dehors, ce qui serait une faute impardonnable, mais rattachée par la main visible de l'auteur. Elle ne sort pas de la thèse aussi logiquement que chez M. Dumas. Il y a, certes, de nombreuses exceptions. *Le Mariage d'Olympe*, si l'on n'a pas oublié ce que j'en ai dit,

en est une. De même et supérieurement *Madame Caverlet*. Mais *le Fils de Giboyer*, par exemple, ou *les Effrontés?* Est-il nécessaire, au point de vue de l'idée sociale, que Maximilien épouse Fernande? Nullement. *Le Fils de Giboyer* attaque un parti, les cléricaux... Et la fille d'un député clérical devient la femme d'un bâtard démocrate! L'œuvre est forte, j'ai hâte de le reconnaître : l'intrigue habilement nouée et dénouée se joue avec aisance dans les plis de la satire politique, et celle-ci est d'une ampleur, d'une sincérité magistrales. Mais supposez une action contraire : Fernande, au lieu d'aimer le jeune homme pauvre, le dédaignant, ou M. Maréchal congédiant Maximilien, au lieu de lui donner Fernande... la satire n'est pas entamée. Elle est même plus aiguë. — Modifierait-on, je vous prie, le dénouement des *Idées de madame Aubray*, sans tuer la thèse? — Dans *les Effrontés*, Émile Augier stigmatise, avec quelle vigueur! les escrocs de la haute banque ; mais que Vernouillet contraigne le père de Clémence à la lui accorder... l'intention morale, loin d'y perdre, y gagne en vérité. Dans ces deux œuvres, si pleines et vivantes, et qui in-

spirent un si profond sentiment de respect pour l'homme qui a eu le courage de les écrire, l'intrigue n'est pas le moyen, mais un moyen. La distinction a son importance.

C'est d'ailleurs, en tournant court, je le répète, que l'auteur amène un dénouement heureux. Il s'y prend avec habileté. Le public est ravi. Tout est bien qui finit bien.

Dans *Madame Caverlet*, la pièce-thèse la plus thèse de M. Augier, l'intrigue et l'idée ne font qu'un. L'une prouve l'autre. Si la mère, le fils et l'amant saignent d'une commune blessure, c'est qu'une même loi sociale meurtrit ces trois cœurs; autorisez le divorce, vous avez la famille la plus unie, la plus sainte qui soit. L'héroïne est-elle coupable? Non. Le procès en séparation qu'elle a soutenu, voilà quinze ans, elle l'a gagné. Le tribunal lui a confié ses deux enfants. Si elle a aimé, qui donc oserait le lui reprocher? Elle s'est défendue contre l'amour de Caverlet, héroïquement. Seule, à vingt-cinq ans, et sans ressources, elle n'a écouté « ni les sophismes d'une passion partagée, ni les défaillances d'un cœur en détresse à qui ne

restait pas même l'appui d'un devoir! » « L'heure des adieux avait sonné; Henriette, pâle et résolue, m'avait serré la main pour la première et la dernière fois, quand on lui apporte une lettre. Elle la lit, et fond en larmes. C'était sa tante qui lui signifiait qu'elle eût à ne plus remettre les pieds chez elle, puisqu'elle avait un amant. » Henriette, à bout de vaillance, a suivi Caverlet. Depuis lors, ces deux honnêtes gens vivent près de Lausanne : ils ont élevé avec un soin pieux Henri, qui a vingt ans aujourd'hui, et Fanny, qui a l'âge de se marier. Les deux enfants respectent Caverlet comme un beau-père : M. Merson, leur père, est pour eux sir Edward Merson, et leur mère, affranchie par la loi anglaise, est la femme légitime de leur noble ami. Soudain Merson apparaît: Henriette a hérité de sa tante, ou va en hériter, et il vient lui enjoindre de le suivre : sinon, il emmènera les enfants; le code est pour lui, contre l'adultère. — C'est donc bien de la thèse que jaillit le drame. Et les situations qu'elle provoque sont traitées magistralement. Elles se succèdent dans un ordre qui nous fait sentir plus douloureusement, de scène en

scène, la révoltante brutalité de la séparation française. Il faut que madame Caverlet dise adieu à l'homme qu'elle adore. Il faut qu'elle parte. Ils s'embrassent, éperdus, comme si l'un et l'autre allaient mourir. Et la pensée de la mort leur sourit! Mais Henriette doit vivre; que deviendrait sa fille? « Le bonheur est fini, ma bien-aimée; le devoir se lève; qu'il nous trouve prêts. » Toutefois, avant de partir, la mère veut dévoiler à Fanny l'atroce vérité. Elle lui parle d'une amie d'enfance, qui a rencontré trop tard celui qui était né pour la rendre heureuse: l'enfant ne comprend pas, mais elle laisse voir qu'elle aime, et madame Caverlet, la couvrant de baisers: « Il y avait un obstacle à ton mariage : dans une heure cet obstacle n'existera plus. » Elle peut mourir... lorsque le *Deus ex machina* les sauve tous. M. Merson, moyennant une propriété de cinq cent mille francs, consent à se faire naturaliser Suisse et à divorcer. — Nous avons, dans cette pièce, un des plus beaux exemplaires du système dramatique contemporain. La vigueur de l'exécution, l'intensité du pathétique et la gravité de la thèse, sans compter les mérites

d'un style sobre et nerveux, se réunissent pour la ranger, avec *le Demi-Monde*, avec *les Lionnes Pauvres* et *le Fils naturel*, parmi les cinq ou six chefs-d'œuvre incontestables du théâtre de nos jours. Partant, elle est de celles qu'il est le plus légitime d'interroger sur les conventions que je poursuis.

Or, si le dénouement est vraisemblable, il est factice néanmoins. Il ne gâte pas les caractères, qui vont tous jusqu'au bout d'eux-mêmes, et c'est déjà une qualité. Il est, de plus, en harmonie avec ce que nous savons de M. Merson. Mais enfin, c'est un dénouement sympathique à dessein et pour complaire à l'idéalisme vague du spectateur. Il est une concession imprévue, enlevant à l'œuvre le troublant au delà qu'elle aurait eu si madame Caverlet était partie avec sa fille et son fils. C'était là, si je ne me trompe, qu'il fallait s'arrêter. Et cette fin relative, avec son poignant mystère, se fût associée dans la mémoire à l'admirable dénouement incomplet des *Lionnes Pauvres*. La démonstration de la thèse aurait été plus cruelle et par là plus décisive.

Émile Augier n'a pas cru devoir tenter l'aventure. Je le regrette doublement : l'œuvre eût paru aux connaisseurs plus haute encore, et l'exemple eût marqué sa trace.

Il y a des degrés dans la question des trucs de la fin, et l'on ne saurait se montrer bien sévère, quand l'optimisme voulu de la conclusion n'altère pas la vérité psychologique. Il faut réserver l'énergie du blâme à ces coups de la grâce inadmissibles qui vous retournent un personnage comme un gant et qui sont vraiment de la part de l'auteur une usurpation sur les privilèges du bon Dieu. Le mal n'est pas crime de renvoyer M. Prud'homme, l'âme satisfaite, si la satisfaction de M. Prud'homme ne coûte rien à l'intime logique des caractères. Mais on aura beau prétendre : un dénouement simple, naïf et angoissant par cette naïveté même, est, quand il convient, le seul qui soit de l'art.

Émile Augier n'attache pas au dernier mot d'une pièce l'importance qu'y attache son rival. Il lui suffit que l'œuvre en soi dise nettement et fortement ce qu'elle veut dire. A cette demi-indifférence pour les dénoûments, je préfère la rigueur

de M. Dumas. Le malheur, on le sait : pour aboutir à son « total mathématique », le mathématicien d'une plume adroite glisse un facteur inattendu, substituant de la sorte à l'amabilité conventionnelle des fins quand même souriantes une convention non moins dangereuse, une espèce de faux providentiel.

La seconde observation — celle-là plus sérieuse — que nous suggère *Madame Caverlet*, *l'Étrangère* déjà nous l'avait suggérée. De même que Gérard et Catherine de Septmonts sont des anges, Caverlet et sa maîtresse sont d'une noblesse et d'une pureté de sentiments presque idéales. C'est le même procédé, consistant à nous rendre les victimes de la loi doublement sympathiques pour que nous trouvions cette loi plus odieuse encore. C'est un artifice d'avocat, et l'auteur dramatique a cet avantage qu'après son plaidoyer on n'entend pas une plaidoirie contraire. Autant nous admirons la femme séparée mais non pas affranchie, autant l'on nous fait haïr et mépriser celui qui, malgré tout, garde sur elle des droits épouvantables. L'antithèse est complète; et le public, jeté violemment

du côté de madame Caverlet, conclut d'un cas unique et jusqu'à un certain point factice l'excellence d'une réforme générale. Il l'en conclut, du moins, sur-le-champ, et sous le coup de l'émotion; car à loisir on songe que les problèmes de la vie ne se posent point avec cette netteté; qu'ils sont complexes, difficiles à résoudre, et que le dramaturge a gagné sa cause en simplifiant les difficultés; et c'est ainsi que les thèses développées sur la scène n'ont pas tout l'effet que l'auteur en attend. Par contre, dans l'intérêt de la thèse, il a quelque peu transformé et partant déformé les conditions réelles. Ses personnages ne sont pas des hommes « naïvement » peints; ils sont des clients — prestigieusement idéalisés.

Voyez, dans *le Mariage d'Olympe*, le vieux de Puygiron. Comme c'est lui qui fera justice de la « bête », autant la « bête » est repoussante, autant son futur justicier est vénérable. Il y a là une convention et des plus importantes. Dans *le Fils Naturel*, dans *Monsieur Alphonse*, dans *la Femme de Claude*, dans *les Fourchambault*, partout enfin, nous la retrouvons, cette antithèse dramatique, ingénieuse à

l'excès et d'une psychologie de combat... Mais quoi! Le public de ces vingt-cinq années dernières eût-il admis plus de sincérité dans la représentation des plaies sociales ? La cruelle indifférence du vrai psychologue n'eût-elle pas coûté cher à MM. Dumas et Augier ? Ils ont fait tout ce qu'ils ont pu : respectant les préjugés que le génie même n'eût pas bravés impunément, et soulevant encore, malgré ces concessions, des scandales.

FRENCH SEMINAR LIBRARY,
TAYLOR INSTITUTION,
OXFORD

## III

Est-ce à dire, maintenant, que leurs procédés s'imposent à leurs successeurs? Je ne le crois pas. Le public n'est pas immuable, et je tiens qu'il est perfectible. C'est aux écrivains à le pousser : il marchera. Entendons-nous : mon rêve n'est pas qu'on puisse mettre sur la scène les ordures que certains romanciers aiment à peindre : la seule réalité dont je sois épris et qui soit de l'art, c'est la réalité de l'invisible — celle de l'âme; mais celle-là, il nous la faudra tout entière, et dans les cadres sociaux contemporains; il nous la faudra, du jour où l'inévitable monotonie de certaines conventions aura lassé les spectateurs.

M. Dumas, s'il lit ces pages, sourira de ma confiance. Il se répétera le spirituel et mélancolique arrêt de sa dernière épître. Mais il y a, dans ce remarquable testament, deux questions fort différentes. Quand il assigne au théâtre des limites rigoureuses, au point de vue des vérités philosophiques, l'auteur a raison. La métaphysique ne sera jamais théâtrale. Pour imprimer à quelques-unes de ses visions idéales une forme dramatique, M. Dumas a eu recours à des moyens de féerie : combinant d'une façon bien curieuse le naturalisme croissant de sa physiologie avec des inventions romanesques et symboliques. Dans *la Femme de Claude*, tous les personnages sont des symboles, et l'atmosphère dans laquelle évoluent ces entités roule des parfums mêlés de poudre, de chair et de sang, qui enivrent et donnent le cauchemar. La découverte du savant, l'agence mystérieuse dont Cantagnac est l'instrument, les rêves de Daniel et le mysticisme de Rébecca font songer aux plus étonnantes fantasmagories de Balzac. C'est une hallucination vivante, ouverte d'un côté sur l'enfer et de l'autre sur le ciel, mais sur le ciel

farouche de Jéhovah, que cette *Femme de Claude*. Hallucination non pas subie, mais voulue par l'auteur. Il y a aussi, dans *l'Étrangère* et dans *la Princesse de Bagdad*, une féerie philosophique engagée dans une étude physiologique. Mistress Clarkson n'est pas une femme : elle symbolise la décomposition des hautes classes sociales et le moderne cosmopolitisme. Lionnette n'a pas l'envergure de cette création, mais elle est de même un « résumé », une abstraction qui marche et qui parle. Elle personnifie le problème obscur de l'hérédité morale. Le Dumas de ces constructions presque universellement raillées a sur moi, je l'avoue, une prise singulière ; mais, enfin, il a contre lui la masse des spectateurs et la critique. C'est pourquoi, dans sa préface de *l'Étrangère*, il s'invite avec une haute tristesse à gagner cette retraite où sur trois pensées il y en a une pour la mort; jetant sur le public un regard de pitié et sur le théâtre un regard de dédain. — Dédain et pitié non moins illégitimes l'un que l'autre, mais tristesse naturelle, si l'on songe à la vigoureuse nouveauté de l'effort. On comprend la mélancolie de l'artiste, si cruelle-

ment réveillé de ses illusions, et, d'autre part, on ne saurait en vouloir à la foule de son mécontentement. C'est elle, après tout, qui a la vue juste ici des conditions de l'art. L'art dramatique ne vit pas de symboles : il vit et doit vivre de réalités. Il est et doit être une psychologie en action et en scène, rien de plus. Animer des formules, les mettre aux prises, c'est le faire dévier de ses fonctions; et si le tour de force, quand il est exécuté par un maître, peut séduire les raffinés, il étonne, sans l'émouvoir, un public justement déçu. M. Dumas s'est résigné, et nous pensons avec lui que le poète théâtral est impuissant à résoudre et nous dirons même à poser certains problèmes — ceux qui précisément s'obscurcissent « aux feux de la rampe », parce qu'ils ne revêtent dans notre pensée aucune forme sensible, et que l'auteur, par une audace choquante, les incarne. Le tort de l'écrivain est d'avoir, jeune encore, répudié la pure doctrine du désintéressement artistique ou du moins d'en avoir méconnu la grandeur. Il a trop exalté l'efficacité morale et sociale du théâtre, jusqu'au jour où, blessé dans sa conviction, il s'est réfugié d'un excès théori-

que dans un autre, avec ce goût du paradoxe et de l'outrance, un des traits les plus saillants de sa nature. C'est ainsi que le théâtre, célébré naguère comme une tribune sans rivale, avec des effusions d'orgueil presque mystiques, n'est plus maintenant qu'un « terrain fleuri mais étroit et mouvant », trop frêle pour les hautes pensées. La vérité est ailleurs, — dans la conception d'un art autonome, en dehors et au-dessus des querelles politiques et sociales, philosophiques et religieuses, tirant de ces querelles, s'il plaît au poète, les éléments de l'œuvre esthétique, mais ne se proposant, non plus que le monde même, d'autre fin que lui.

Faites du théâtre un moyen : mettez le plaisir, l'émotion, tous les sentiments que la Comédie, sous les formes multiples qu'elle a revêtues de nos jours, peut éveiller, au service d'une thèse, vous n'aurez, en bonne logique, absolument rien prouvé ; et vous risquez, par surcroît, de mutiler cruellement l'humaine réalité. Qui plaide au théâtre, y fausse infailliblement la psychologie, et, d'autre part, ainsi que le disait avec une invincible précision un grand romancier, « les dénoûments ne sont pas des

» conclusions; d'un cas particulier il ne faut rien
» induire de général; — et les gens qui se croient
» par là progressifs vont à l'encontre de la science
» moderne, laquelle exige qu'on amasse beaucoup
» de faits avant d'établir une loi [1].»

Il faut distinguer, en effet, entre les conclusions théâtrales et celles de la science. Lorsque le marquis de Puygiron frappe Olympe, comme une bête mauvaise, ce meurtre particulier nous semble juste, parce qu'il est nécessaire, mais la thèse générale dont il est, suivant Émile Augier, la démonstration, nous apparaît-elle au bout de la pièce, avec ce caractère d'irrécusable vérité qui est la gloire des lois scientifiques? Non certes, car on imagine aisément une fable différente à l'appui d'une thèse contraire.

Tous les défauts de la comédie sérieuse, chez MM. Dumas et Augier, ont leur source dans la théorie de la scène-tribune. Jetez bas la tribune, la scène est libre. La vérité psychologique au théâtre a pour condition le désintéressement du poète.

1. Gustave Flaubert, préface des poésies posthumes de Louis Bouilhet.

« L'art utile » est une chimère au point de vue social; au point de vue de l'art, il est une hérésie. Si quelque chose est inutile au monde, c'est l'art.

« Un vrai peintre, écrit M. Taine, regarde avec » plaisir un bras bien attaché et des muscles vigou- » reux, quand même ils seraient employés à as- » sommer un homme. Un vrai romancier jouit par » contemplation de la grandeur d'un sentiment » nuisible ou du mécanisme ordonné d'un carac- » tère pernicieux. » Pourquoi donc un vrai poète dramatique ne jouirait-il pas, lui aussi, de la secrète beauté d'une passion fatale, sans prendre la peine de la flétrir? Pourquoi serait-il un justicier de parti pris — n'osant pas laisser faire à l'intime logique de la nature? Pourquoi cette incessante intervention? Pourquoi ces dénoûments factices, et dans la situation respective des personnages cet abus des contrastes? Pourquoi cette violence, ces coups d'État... ces miracles?...

Encore une fois, soyons justes envers MM. Dumas et Augier : il est beau déjà d'avoir initié la foule au spectacle de certaines réalités; et si les conventions par eux observées leur ont seules permis de

mener à bien cette périlleuse entreprise, il faut admirer leur stratégie. Mais je soutiens précisément que leur adroite vaillance a rendu facile l'achèvement de leur œuvre.

Aussi bien, des symptômes se déclarent. La comédie virile de M. Becque — *les Corbeaux* — en est un, et des plus significatifs. Quelle sincérité dans l'observation! Quelle poignante inflexibilité dans la conduite de la fable et dans sa conclusion! Quel style net et franc, superbement correct et sonnant juste! On s'est récrié, on a sifflé, n'importe : toute évolution dramatiqne a reçu le baptême des sifflets.

M. Becque n'a rien voulu prouver. Les contrastes psychologiques de sa pièce sont de ceux que prodigue la vie. Nulle concession aux vulgaires préjugés: nul sorcier providentiel, qui sauve la famille et récompense la vertu — et si l'avenir, comme il est probable, est à l'étude de plus en plus sincère des mœurs contemporaines, *les Corbeaux* fixent la voie où le théâtre pourra se renouveler.

Que les jeunes, ceux qui rêvent les triomphes de la scène, en soient convaincus : le public, s'il

résiste encore aux belles hardiesses des psychologues désintéressés, ne goûtera bientôt plus que cette féconde, cette dramatique impartialité.

Et j'ajoute ceci : la poésie que les romantiques ont su faire jaillir un instant sur les planches, y jaillira de nouveau, — par une voie nouvelle, et de la seule peinture esthétique de nos douleurs modernes et de nos joies !

Quant aux artifices jusqu'à ce jour nécessaires, ils rejoindront les confidents et les songes de nos classiques, dans le musée des conventions mortes.

LÉOPOLD LACOUR.

LE

# THÉATRE DE M. LABICHE

# LE
# THÉATRE DE M. LABICHE

## I

Illuminée d'un perpétuel éclat de rire, la physionomie de M. Labiche nous impose le seul mot qui la marque bien : ce gouailleur étincelant est un Gaulois de race, armé de la malice d'un boulevardier. — Voilà son originalité.

Parisienne est sa blague. Mais, si parisienne qu'elle soit, elle n'a rien de cet esprit subtil et capiteux qui ne se laisse goûter qu'à petites doses et qui est, à vrai dire, le précieux d'aujourd'hui. Elle coule abondante et sonore. Elle jaillit d'une source profonde, de cette gaieté puissante qui marque la santé de l'esprit. Comme nos vieux conteurs, comme La Fontaine, leur arrière-

neveu, M. Labiche est le plus indulgent des moralistes. Il aime les allusions grivoises, les polissonneries qui plaisaient tant au public de Molière. Non que les misères et les plaies, si ardemment fouillées par nos auteurs dramatiques et par nos romanciers, aient échappé à son regard : il les a mises sur les planches, mais nulle colère chez lui, nulle âpreté. Il a retourné le drame. Les situations les plus graves de la vie lui sont apparues par leur côté grotesque; et, trente années durant, il a travesti, avec une bonne humeur inépuisable, les plus âpres sujets de la comédie moderne.

Que fallait-il pour aboutir de la sorte au sublime de la farce? Donner à la bêtise humaine le rôle prépondérant, la pousser, si l'on me passe le mot, jusqu'au lyrisme; dépouiller l'amour de la noblesse dont l'entoure la tragédie, de l'éclat farouche qu'il revêt chez les romantiques; lui ravir jusqu'à cette fougue sensuelle qu'ont aimé à peindre les maîtres du théâtre contemporain, le rapetisser enfin jusqu'aux mesquines proportions d'un adultère sans flamme, d'une liaison bourgeoise où le « cocu » est encore le plus heureux des trois : cela suffisait-

il? Non : autour de cette trilogie, plusieurs fois présentée, agiter, comme une escorte grimaçante, un monde de bourgeoises avares ou grincheuses, de vieilles filles aigries et repoussantes, d'ingénues toutes prêtes à sauter au cou du premier jeune homme qui les invite à danser; enfin, dans cette étrange société de boutiquiers, de parvenus et de provinciaux, semer quelques exceptions, ici des cocottes, là des nababs prodigieusement naïfs et passionnés : voilà ce que M. Labiche a fait avec une fécondité d'imagination qui, de 1844 à 1876, ne s'est point lassée.

La folie de l'invention va si loin parfois que toute réalité disparaît : les personnages s'agitent alors dans un cercle d'hallucinations grotesques, qui nous enveloppe à notre tour et nous entraîne. Secoués d'un rire invincible et comme ahuris, nous nous abandonnons sans résistance à ce carnaval de coq-à-l'âne et de quiproquos. Des plaisanteries de mardi gras; des querelles furieuses, qui soudain s'évanouissent; des mystifications impossibles; de ces rencontres écrasantes, où de part et d'autre on voudrait s'abîmer dans une

trappe; des haines sans cause et sans mesure; des amours qui éclatent comme des fusées; d'inénarrables duels; des tics formidables; d'absurdes cauchemars, et, pour tout dire, le rôle du destin tenu, dans cette farce immense de la vie, par un meuble, par un parapluie, par un chapeau de paille ou par un fiacre : tels sont les ressorts, ou, pour mieux parler, les trucs ordinaires des pantalonnades fabuleuses où triomphe notre auteur.

Mais ne l'oublions pas, — car l'alliance de l'observation et de la fantaisie est ce qui a mis M. Labiche hors de pair, — le cadre où se démène cette humanité contrefaite est tracé d'une plume exacte: et si la caricature nous enchante ici, c'est qu'elle est inspirée par la connaissance très pénétrante d'une certaine réalité. Cette réalité comique, M. Labiche l'idéalise, car la sottise a son idéal. Elle a son merveilleux et ses héros; pourquoi n'aurait-elle pas ses poètes? Elle en a eu de très grands, depuis Aristophane jusqu'à Molière; et le théâtre que j'essaie de caractériser en ce moment m'apparaît, avec ses personnages, ses artifices et ses tableaux, comme une féerie burlesque, dont

FRENCH DEPARTMENT
TAYLOR INSTITUTION
OXFORD.



M. Prudhomme serait le génie : oui, le génie aux métamorphoses nombreuses mais gardant, sous le masque de Perrichon, comme sous les traits de Lépinois, de Champbourcy ou de Nonancourt, son égoïsme légendaire, son incurable bêtise et la réjouissante emphase de sa morale terre à terre.

C'est pourquoi, résumant les deux idées principales qui font l'objet des pages précédentes, nous définirions volontiers les dix volumes de M. Labiche dans les termes suivants : l'œuvre d'un esprit moitié gaulois, moitié parisien, qui, dans une série de farces étincelantes, a ravi l'admiration des bourgeois en les livrant au ridicule, et charmé les maîtres de la comédie réaliste en prenant le plus joyeusement du monde le contre-pied de leurs théories et de leurs drames.

## II

Sans doute, il y aurait une naïveté singulière à creuser le sens de telle ou telle plaisanterie, qui ne vaut que par son énormité. M. Labiche, le plus franc des rieurs, n'a rien d'un sphinx. — Émile Augier, qui le premier a signalé le côté sérieux et « philosophique » des pièces de son ami, corrige lui-même ce qu'un tel éloge a d'excessif en rapprochant Labiche de Regnard. Comme Regnard, l'auteur de *Célimare le bien-aimé* écrit, en effet, « pour s'amuser et non pour se satisfaire ». D'un excès toutefois ne donnons point dans un autre. L'abondant répertoire que j'étudie renferme cer-

taines pièces où M. Labiche a touché, avec l'entrain le plus cocasse, il est vrai, de fort graves questions. Et certes, on peut sans un manque de goût comparer la façon dont il les considère avec celle dont les ont traitées MM. Dumas et Augier. Ce sera mettre la parodie en regard des œuvres qui l'ont inspirée.

Tel que l'entendent les deux écrivains nommés plus haut, le drame réaliste s'appuie sur deux idées fondamentales : d'une part, le rôle de l'argent dans la société présente, et, de l'autre, le rôle multiple qu'y joue la femme. L'or et la chair, voilà les deux « protagonistes » de la comédie moderne. — S'il est vrai néanmoins que l'amour soit, de nos passions, celle qui a le plus fourni au théâtre de tous les temps, l'action complexe de la femme est encore aujourd'hui ce qui nous intéresse le plus. Or, suivant les paroles de M. Dumas, le célibat, le mariage et l'adultère formant la trilogie tragique où se débat la vie des femmes, « celle des trois phases où la tragédie est la plus poignante, c'est évidemment la dernière, puisque non seulement l'idéal, mais la pudeur, l'honneur, la réputation, la con-

science, la vie de la femme, y sont en jeu ». Aussi, l'adultère est-il comme le pivot central de la comédie réaliste. Or, l'on sait que, rompant avec le romantisme, MM. Dumas et Augier ont fait choir l'amant de son piédestal, attaqué la femme et relevé le mari.

Dans le drame romantique, l'amour est une vertu. Supérieur aux lois humaines, qu'il franchisse d'un bond vainqueur les barrières que l'ordre social oppose à la passion! — Dona Sol, la fiancée du vénérable Ruy Gomez de Silva, aime follement un bandit, et nul péril ne peut effrayer son amour. Elle suivrait le banni jusqu'au bout du monde. Pour l'amour, aucune hiérarchie : un laquais peut aimer la reine d'Espagne. L'amour transfigure ; il refait à la courtisane une virginité. En vain, pour sauver Didier, Marion se livre à Laffemas; en vain, dans la fureur de sa jalousie, Didier maudit l'infortunée; après l'avoir flétrie, il fond en larmes et s'écrie :

Celle que j'aime, celle à qui reste ma foi,
Celle que je vénère enfin, c'est encor toi.
*(Acte V).*

Il pardonne au nom de Dieu.

Chevaleresque et mystique, le romantisme idéalise la femme et purifie ses fautes. Sévère jusqu'à l'âpreté, le réalisme d'Augier et de Dumas dépouille l'adultère des excuses touchantes où souvent il se réfugie. L'épouse infidèle est une prostituée, voilà tout. Séraphine Pommeau trahit le plus loyal des hommes, afin d'entretenir autour d'elle un luxe honteux [1]. La comtesse de Terremonde vend sa beauté au plus offrant [2], et Césarine nous épouvante de ses crimes [3]. Quant au mari trompé, il chasse ou tue la femme, lorsqu'il ne tue pas l'amant.

De quelle façon M. Labiche a-t-il entendu, sur ce point capital, la parodie du drame réaliste? A-t-il, comme La Fontaine et nos vieux conteurs, absous la femme d'un sourire? Non certes, car il l'a raillée, mais jusqu'à un certain point ce Gaulois du XIXe siècle est resté le disciple de ses aïeux littéraires.

Rappelez-vous *la Coupe enchantée*, ce conte char-

1. *Les Lionnes Pauvres.*
2. *La Princesse Georges.*
3. *La Femme de Claude.*

mant, imité de l'Arioste. « Cocuage n'est point un mal », dit La Fontaine ; et même, ajoute-t-il,

Prouvons que c'est un bien : la chose est fort facile.
Tout vous rit ; votre femme est souple comme un gan ;
Et vous pourriez avoir vingt mignonnes en ville,
Qu'on n'en sonnerait pas deux mots en tout un an.

. . . . . La blondine chiorme
Afin de vous gagner n'épargne aucun moyen :
Vous êtes le patron ; dont je conclus en forme,
Cocuage est un bien.

De cette malicieuse apologie de l'adultère rapprochez maintenant la page adorablement chagrine où, dans *Le plus heureux des trois*, l'amant se plaint à Hermance de tous les ennuis attachés à sa position et vante le bonheur des maris trompés : « Je sais qu'il y a le petit inconvénient... Mais puisqu'ils l'ignorent! à part cela, de quoi se plaignent-ils? Nous les soignons,... nous les dorlotons,... nous les mijotons... Ils sont gras, roses, frais, gais, superbes! tandis que nous, les amoureux, nous sommes maigres, jaloux, craintifs, tremblants comme des voleurs... Pour eux, la table est toujours mise, ils s'y installent, ils s'y carrent! Tandis que nous, nous nous cachons dans les meubles, nous grimpons sur

les gouttières, pour venir ramasser leurs miettes,... quand ils veulent bien nous en laisser » (*Acte* II). N'avons-nous point là, dans la bouche de l'amant, la traduction bourgeoise des vers de La Fontaine?

Sans doute Marjavel est un gros niais; et, pour le rendre plus ridicule, M. Labiche a voulu qu'il fût deux fois le plus heureux des trois. Comme Hermance, Mélanie, sa première femme, promenait ses amours *in partibus* dans un fiacre aux stores soigneusement baissés, et le ravisseur de cette vertu facile n'était autre que l'oncle de l'amant d'aujourd'hui. Marjavel ne s'en est jamais douté, et même il a reçu de bon cœur l'étrange cadeau de son premier adjoint, cette tête de cerf qui décore la pendule : emblème des mésaventures conjugales, et cachette mobile où se dérobait jadis la correspondance de Mélanie et de Jobelin, où se dérobe maintenant la correspondance d'Ernest et d'Hermance. Cette tête de cerf, un des trucs nombreux imaginés chez Labiche par l'adultère, Marjavel ignore longtemps l'usage qu'on en peut faire; et quand il le découvre, loin de flairer une supercherie, il se réjouit de la découverte. « C'est très gentil, dit-il... j'y mettrai des timbres-poste. »

L'amant d'hier et celui d'aujourd'hui sont, comme il est naturel, ses deux intimes. Il accueille avec la naïve reconnaissance de l'égoïsme satisfait les mille prévenances dont l'entourent l'oncle et le neveu. Suivant ses paroles, Ernest est « bête, mais dévoué ». Ernest arrose le jardin de Marjavel, il fait la partie de Marjavel, et si Marjavel a d'aventure abusé du melon, Ernest fait chauffer des serviettes pour Marjavel. Marjavel est un vrai coq en pâte. Sa femme est pour lui la blondine dont parle La Fontaine : ce ne sont que petits soins et tendres complaisances. N'est-il pas juste que l'excellent homme s'épanouisse de plaisir, et s'écrie dans un élan d'enthousiasme comique : « Ma parole ! Il n'y a pas sous le ciel un homme plus heureux que moi ! Avec ma première femme c'était la même chose... J'ai une chance de pendu. » Voilà le commentaire inconscient du joli mot gaulois : « Cocuage est un bien. »

Marjavel n'a point vingt mignonnes en ville, comme le « cocu » sans le savoir dont La Fontaine chante les joies domestiques. Mais il en avait deux au moins du temps de Mélanie ; et maintenant qu'il

n'est plus aussi guilleret, il a toujours néanmoins une petite intrigue en l'air. « Je ne peux pas être fidèle, s'écrie-t-il avec une bonhomie cocasse. Ça n'est pas dans mes cordes. » De temps à autre, il pousse une pointe « à ce polisson de bal Mabille », et conte volontiers fleurette aux dames de l'endroit. Il est fort entreprenant, ce Marjavel! et chez lui-même il ne craint pas de lutiner sa bonne, une Alsacienne qui depuis longtemps d'ailleurs a perdu dans les bras d'un Parisien en voyage son ingénuité. Idylle villageoise que ce gueux de Marjavel continuera gaiement dans Paris la grand'ville, n'en doutez point. Il a vraiment le diable au corps : mais, tandis qu'il s'amuse, Hermance, toujours sur le qui-vive, tremble au plus léger bruit. Une porte qui s'ouvre, un meuble qui craque, un coucou qui d'une voix gémissante trouble les entretiens de l'amour ; Jobelin, qui dans la chambre voisine tousse le plus innocemment du monde ou se mouche sans malice, en voilà plus qu'il ne faut pour jeter la pauvre femme en des transes mortelles. Elle craint ses domestiques, les cochers, enfin tout. L'adultère n'est pour elle qu'une série d'inquiétudes et de décep-

tions; il y a toujours quelque accident pour se mettre en travers des rendez-vous donnés, et suspendre indéfiniment les voluptés attendues. A peine Ernest lui prend-il la taille qu'elle pâlit et pousse son cri d'alarme : « Nous sommes perdus! » Vie de soubresauts, à ce point énervante que le dégoût les prend. A la révélation que sa cousine lui fait de son amour, Ernest ne se tient plus de joie : s'il pouvait enfin se dégager! Et, quand Hermance, vaincue par ses terreurs, le prie de se marier, de quel ton il s'écrie : « J'y pensais! »

Le voilà, cet adultère, si dramatique ailleurs, si morose et si plat chez M. Labiche!

Heureux encore l'amant qui réussit à s'affranchir. Il y a des liaisons qu'on ne rompt point sans peine. Relisez *Edgard et sa bonne*, c'est la contre-partie burlesque de certaines situations équivoques qui vont parfois, dans la vie, jusqu'au tragique. Mais le pire châtiment pour les amants de ce théâtre « farcesque », c'est l'affection du mari, quand elle les poursuit au delà de l'adultère, les assiège dans leur jeune ménage, et leur gâte par ses importunités les douceurs de la lune de miel. Ennui de tous

les jours, auquel on ne sait trop comment échapper, et que Célimare le bien-aimé ne peut éloigner de lui qu'en demandant à ses deux amis la somme de cent mille francs. L'artifice est excellent, car aussitôt les protestations amicales de Bocardon et de Vernouillet s'arrêtent, et l'un et l'autre, saisissant le prétexte le plus futile, le plus ridicule même, s'emportent, jouent le désespoir de l'affection trahie, et brusquement tournent les talons. Célimare a reconquis le repos et la liberté.

Assurément, j'admire en leur sévérité les comédies d'Émile Augier et d'Alexandre Dumas. Ils ont eu raison de peindre les tragédies de l'adultère, mais il y a bien du vrai dans les bouffonneries de leur joyeux confrère. La farce ne contredit pas le drame, elle le complète.

Pour elle, comme pour lui, l'adultère est un champ fertile : elle y peut moissonner à l'aise, sans faire tort à la haute comédie. Si l'humanité ne doit jamais renoncer aux larmes, elle ne renoncera pas davantage au rire. Et plus large est le rire, plus il est sain.

Les inconvénients du mariage ont défrayé la verve

de nos pères, et ne l'ont pas épuisée. Une succession de chroniqueurs, au pinceau doucement ironique et quelque peu libertin, nous a laissé tout un musée de scènes domestiques, où bourgeoises et grandes dames font pousser maintes cornes au front de leurs maris. Brantôme, la Reine de Navarre et La Fontaine, pour ne citer que les maîtres du genre, ont diverti des générations et nous plaisent encore. Or, ce n'est point le respect de la femme qui domine en leurs contes et joyeux devis. « O volages femelles, » s'écrie le Champenois,

La femme est toujours femme. Il en est qui sont belles :
Il en est qui ne le sont pas :
S'il en était d'assez fidèles,
Elles auraient assez d'appas [1].

La femme est un « bel animal » [2]; mais, suivant le Sganarelle de *l'École des maris*,

La meilleure est toujours en malice féconde;
C'est un sexe engendré pour damner tout le monde.

Je me borne à deux ou trois citations caractéristiques. Elles donnent la note de l'esprit gaulois.

1. *La Matrone d'Éphèse.*
2. *Le Faucon.*

Cette note toujours gouailleuse, rarement amère, a ravi M. Labiche. Il a toute une galerie de femmes légères, qui trompent leurs maris on ne sait trop pourquoi. Aiment-elles leurs amants? Oui et non. Je mets à part la très romanesque Loïsa Martin. Les autres sont tout simplement d'aimables « animaux », infidèles de nature et plus ou moins rusées. Nulle pudeur chez elles : il semble qu'elles n'aient jamais dû résister, et qu'elles ne résisteront pas davantage à l'avenir. Avant qu'il soit longtemps, la comédie du « plus heureux des trois » se rejouera entre Marjavel, Hermance et le successeur d'Ernest. Nous perdons un ami, dit Marjavel, et son domestique ajoute, en guise de moralité : « Ah! Monsieur, vous ne serez pas long à en retrouver un autre. » Dans l'étonnante bouffonnerie qui a pour titre *Doit-on le dire?* la maîtresse du marquis Inès de Papaguanos, qui passe aux yeux du monde pour sa femme, mais qui est mariée à l'insu du marquis; Blanche, pour la nommer, a traversé déjà plus d'une piquante aventure et n'est pas sur le chemin de la pénitence. Elle trompe le marquis comme elle trompait jadis son mari, le naïf Muserolle. Et l'a-

mant du jour, Dupaillon, n'est pas sans inquiétude au sujet d'un M. Crapote, que le marquis a récemment décoré de l'ordre de Mosquitos; car le marquis, pour avoir découvert une montagne de guano, a reçu du gouvernement de Mosquitos le privilège « d'infliger » la décoration de la grande Pivoine jaune. Mais voici que Blanche et Muserolle se rencontrent chez le marquis. Fâcheuse rencontre! Muserolle est indigné de l'embonpoint que sa femme a pris : que n'était-elle aussi « rondelette » autrefois! « Vous que j'ai quittée si maigre! » s'écrie-t-il. Son premier mouvement est d'aller chercher la gendarmerie; mais quoi! si on le forçait à reprendre sa femme! Cette idée le calme. Après tout, mieux vaut rire de l'histoire; d'autant que ce pauvre marquis avec sa confiance lui paraît très amusant! C'est un plaisir pour le dupé d'il y a dix ans de contempler le dupé d'aujourd'hui. Il n'a plus qu'une envie, ce Muserolle, et cette envie fort peu morale est, comment dirai-je? d'ajouter pour son compte aux mésaventures du marquis. Au premier mot, Blanche se récrie et le prend de haut; mais cette pudeur, toute de comédie, ne tient guère, et le

rendez-vous est accordé à la barbe du marquis. Muserolle est enchanté, et l'effet ne trahit pas le rêve; car, à l'acte suivant, Muserolle s'épanouit au souvenir de cette étrange nuit d'amour. Assurément, tout cela est diablement leste; mais il y a, d'un bout à l'autre, une telle gaieté, qu'on ne songe pas une minute à se révolter.

Transposez les situations du burlesque au sérieux, vous avez, non pas un drame, mais un mélodrame. Vertu merveilleuse du rire, qui sauve les pires inconvenances!

Au reste, des femmes galantes mises en scène par Labiche, Blanche est la plus risquée. Il arrive même que, de la trilogie, nous ne voyons que deux personnages : la femme ne paraît point. Ainsi dans *Célimare le bien-aimé*, où les dupes font tous les frais de la farce. De même dans la *Station Champbaudet:* la femme de ce pauvre Garambois reste invisible. Il suffit, pour nous faire pâmer de joie, que le piano de la belle joue l'air *J'ai du bon tabac*. Nous savons ce que cela veut dire, et Tacarel, le favori de la dame, le sait aussi. Bien plus, il y a telle pièce où l'adultère s'arrête à mi-chemin. La vertu de ma-

dame Galimard a couru de gros dangers, voilà six mois, dans un cabinet particulier. C'était chez Véry, en compagnie du cousin Alexandre, un officier très vif. Mais au moment où madame Galimard et son cousin touchaient, suivant les termes du séducteur, au plus doux « communisme », une voix s'est élevée du cabinet voisin, qui a fait prendre la fuite à cette bourgeoise peu hardie. Que voulez-vous? La voix ne lui était pas inconnue; et de fait, c'était la voix de son mari, qui de son côté s'amusait bien. Depuis ce jour, madame Galimard a résisté aux plus tendres prières. Il est vrai qu'elle est sur le point de céder, et, sans les complications de l'intrigue, Galimard entrerait le soir même dans la grande confrérie. Mais il était écrit sans doute que sa femme devait seulement grignoter la pomme. D'autres la mangent jusqu'aux pépins, sans compter celles que j'ai déjà nommées. Ainsi fait Anaïs Beauperthuis; ainsi, la plus remarquable des femmes de M. Labiche, Loïsa Martin. Loïsa Martin n'est pas seulement, comme Hermance Marjavel ou Blanche Muserolle, une vertu facile : les romans, par surcroît, lui ont gâté l'esprit. Elle a des sens, mais l'imagi-

nation, chez elle, va de pair avec le tempérament. Elle aime, du moins elle croit aimer. C'est un cerveau détraqué, qui se grise de phrases théâtrales et de rêves romantiques. Pourquoi s'est-elle livrée à Agénor? Elle le lui dit : « Ce que j'ai aimé en vous, ce n'est pas votre physique, il est médiocre. C'est votre crânerie, c'est la noblesse de vos sentiments, la grâce de vos manières. » En vain Agénor, qui est las de l'adultère, essaie de rompre le charme : il avoue qu'il se teint les cheveux. Que répond-elle? « Je le savais, mais c'est de l'amour ! » Et pourquoi n'aime-t-elle pas son mari? Parce qu'il ronfle ! « Il est grotesque jusque dans le sommeil. » Malheur à son amant s'il veut la quitter ! Écoutez les menaces de la dame : elle ne survivra pas à ce lâche abandon ; elle a dans le chaton de sa bague un poison subtil ; et, comme Agénor semble incrédule, elle porte tragiquement la bague à ses lèvres, et, ma foi ! le truc lui réussit. Agénor, effrayé, s'écrie d'un ton maussade : « Continuons à nous rouler dans le crime. »

Il n'est pas au bout de ses peines. Au second acte, elle lui annonce qu'elle a fait vœu de ne plus

tromper son mari; Agénor en est tout réjoui, mais voici comment elle entend la chose : « Nous fuirons ensemble! » Agénor refuse de souscrire à ce beau dessein; elle imagine alors quelque chose de nouveau : elle avouera tout à son mari! Elle le déclare d'une voix mélodramatique, et, comme elle est de ces femmes à qui la colère peut dicter les plus grandes folies, Agénor inquiet demande à réfléchir.

Mais femme varie, et les plus volages ne sont pas les moins romanesques. A la suite d'une aventure des plus vulgaires, qui se transfigure à ses yeux et prend je ne sais quelles proportions épiques, la voilà qui enveloppe de son admiration le fougueux Hernandez. Or, de l'admiration, le chemin n'est pas long qui mène à l'amour. Désormais, Agénor ne compte plus : à la tendresse succède le mépris. « Est-il assez ridicule ce bout d'homme, avec ses cheveux jaunes?... Et j'ai pu aimer ça! »

Malheureux Agénor! Il a, comme on l'a vu, de terribles ennuis avec madame Martin. Mais ce qui lui vaut notre pitié tout entière, c'est le mal profond d'où naissent ces ennuis : Agénor se reproche sa conduite et souffre de tromper Martin. L'adultère

a ses mécontents : témoin Ernest Jobelin. L'adultère a ses repentis : Agénor est de ceux-là. Ernest en veut à son rêve de l'avoir déçu ; Agénor s'en veut à lui-même de sa trahison. C'est là un des nombreux mérites du *Prix Martin.*

D'ailleurs, en cette farce maîtresse, la trilogie est renouvelée tout entière. La caricature de l'adultère ne repose plus, comme dans *Le plus heureux des trois,* sur l'ignorance du mari que la femme et l'amant cajolent et craignent : elle repose sur un intérêt d'un autre genre et non moins vrai : c'est de l'amitié de l'amant et du mari que vont sortir les péripéties tour à tour et parfois en même temps grotesques et touchantes du *Prix Martin.*

Il y a trois ans qu'Agénor et Martin sont étroitement liés. Des services réciproques les ont comme enchaînés l'un à l'autre, quand tout à coup, la trahison de sa femme et celle de son ami se découvrent aux yeux du mari. Le drame commence ; car il y a un drame dans le *Prix Martin.* Ce drame, qui perce à chaque instant la farce, donne à la pièce, si folle pourtant, une portée que n'ont point les autres. Jamais peut-être M. Labiche ne s'est aventuré plus

loin dans la bouffonnerie; mais nulle part une telle « humanité » ne se mêle à la fantaisie de notre auteur. Cette combinaison est l'originalité de la pièce. Elle en fait une folie d'un prix inestimable, parce que la réflexion y saisit ce qui s'y dérobe de tristesse, et qu'après avoir ri, nous sommes, à la seconde lecture, bien près de nous attendrir en certains endroits.

Voilà pourquoi, je n'en doute point, le *Prix Martin* n'a pas donné son plein effet à la représentation. Le livre est plus favorable que la scène à cette exquise et sinistre caricature.

*Le plus heureux des trois* est une comédie de mœurs poussée jusqu'au burlesque; la farce, dans le *Prix Martin*, s'attaque au drame social. Elle va droit aux théories sanglantes de M. Dumas : Martin est la charge vivante du mari trompé qui se fait justice ou qui plutôt, dans la pensée de M. Dumas, fait justice.

Je ne parle point de Claude, car ce n'est pas l'adultère que le mari de Césarine frappe en elle, c'est la « bête ». Je songe au comte de Lys, qui, d'une main sans défaillance, tue Paul Aubry, et, le

meurtre accompli, répond d'une voix calme aux amis du peintre : « Oui, Messieurs, cet homme était l'amant de ma femme, je l'ai tué. » Je songe encore au comte de Terremonde, qui, d'une âme moins froide, mais non moins résolue, tue M. de Fondette, et comme un des personnages laisse échapper un mot de pitié, réplique : « C'était à lui de penser à sa mère. Moi, je tuerai quiconque touchera à cette femme qui est à moi. »

Donc, par deux fois, chez M. Dumas, l'amant est tué par le mari; et, selon M. Dumas, le mari est dans son droit. A ce droit singulier, que la société ne reconnaît point, mais tolère, et qu'elle devra tolérer tant que le divorce ne sera pas rétabli, la conscience oppose le mot éternel : tu ne tueras point. Or, vous trouvez dans le *Prix Martin* le commentaire grotesque de la parole évangélique : « Il n'y a que Dieu, s'écrie le mari de Loïsa, qui ait le droit de tuer son semblable. » Phrase à la fois stupide et sensée. C'est la raison interprétée par Jocrisse. Cette formule résumerait le rôle de Martin, s'il n'y avait pas dans ce pauvre homme un brave homme, qui malgré tout est à plaindre, car il souffre.

Il souffre dans sa vanité, ne disons point dans son honneur : Martin n'a rien du gentilhomme. Il souffre aussi, il souffre surtout dans son affection pour Agénor. S'il ne trichait pas avec lui-même, il l'avouerait : il préfère l'amant de Loïsa à Loïsa. Mais il s'exalte, se dupe. Sérments ridicules. Hernandez s'y trompe parfois, mais non le public. Comment voulez-vous que ce bourgeois inoffensif soutienne le rôle tragique dont l'a chargé je ne sais quelle fatalité goguenarde? Le drame n'est pas son affaire. Martin n'est pas un comte de Lys pour vous tuer un homme comme on tue un lapin. Ah! qu'il aurait mieux valu pour lui ne jamais sortir de sa longue ignorance! Mais aujourd'hui qu'on l'a réveillé de ses illusions, il faut qu'il fasse son devoir, et, voilà le diable! il ne connaît ni l'épée, ni le pistolet, ce bon Martin! A la carabine, il est plus fort; il a cassé « pas mal de pipes à la fête de Bougival ». Mais le duel à l'américaine, dont Hernandez lui vante le charme, ne lui plaît qu'à demi, en dépit du truc que lui fournit le même Hernandez. Que voulez-vous? Un duel, si ingénieux qu'il soit, n'est jamais sûr. Décidément, Martin aime mieux offrir

à Agénor un voyage en Suisse : il sait des précipices où l'on peut faire disparaître un homme, sans risques ni périls. Et puis, une telle vengeance a quelque chose de romantique; et la contrefaçon du romantisme éblouit toujours M. Prudhomme. Martin s'admire, en se faisant peur à lui-même.

Les voilà donc à Chamounix, l'amant, le mari, la femme, avec le farouche Hernandez. Mais peut-on raconter la merveilleuse odyssée des quatre personnages? Leur séjour à Chamounix, la maladie d'Agénor, les soins de Martin; les raisons tragiques qu'il donne à Hernandez et qu'il se donne à lui-même de cette complaisance envers l'amant de Loïsa; pareilles inventions échappent au récit. Tandis qu'une farce sérieuse se joue entre Agénor et Loïsa, un drame bouffon se joue entre Hernandez et Martin. Martin a des mots effrayants de férocité burlesque et de lâcheté dissimulée. Il a d'énormes supercheries qui désarmeraient tout autre qu'Hernandez. Mais Hernandez, qui a jadis épousé une reine des Peaux-Rouges, ou du moins qui s'en vante, est implacable : il faut que Martin châtie, tue l'amant de Loïsa. Tous les moyens sont bons. Puisque Agénor est malade,

que Martin l'empoisonne! Poussé par Hernandez, il verse bien une fiole de laudanum dans une tasse de tilleul; mais l'amitié l'emporte, la crainte aussi; et pour qu'Agénor ne boive pas l'étrange potion, il y jette à la hâte tout le contenu d'un encrier. Par trois fois, Martin sauvera celui qu'il a juré de faire périr.

Avec quel plaisir il renoncerait à sa vengeance! Mais il y a en Suisse une montagne, un abîme plutôt, qui les attire tous ; car Martin a promis d'y précipiter Agénor, et, s'il ne l'y jette pas, Hernandez y veut jeter Martin; tandis que de son côté Agénor se propose d'y « fourrer » Loïsa, si Loïsa lui demande encore de fuir avec lui. C'est ici surtout que la farce tourne au tragique, mais la tragédie s'évanouit dans le burlesque, car ni Loïsa, ni Martin, ni Agénor ne tombent dans l'abîme; et, sur le bord du précipice, comme à Chamounix, ce bon Martin sauve Agénor. Vous imaginez la fureur d'Hernandez; d'autant qu'il a conçu pour Loïsa une passion farouche. Martin l'abuse en lui disant qu'il va plonger dans le cœur d'Agénor un fer rouge : un fer rouge qui

s'appelle le remords. Séduit par cette métaphore qu'il prend au pied de la lettre, le jaloux se calme ; et Martin peut enfin donner à celui qui l'a trompé une de ces leçons pacifiquement théâtrales où se complaît l'emphase du bourgeois. Rien de plus drôle, en effet, que la dignité de l'excellent homme. Vous m'avez trahi, dit-il à Agénor, « un mur de glace nous sépare » ; et maintenant, voici ce que je vous ordonne : Vous fonderez à vos frais et sous mon nom un prix à l'Académie. Ce prix, le prix Martin, sera destiné à récompenser le meilleur mémoire sur l'infamie de l'adultère. Enfin ce prix annuel s'élèvera à vingt-deux mille francs. C'est demander à Agénor de se dépouiller entièrement. « Après moi, alors ? » interroge l'amant stupéfait, et Martin de répondre : « Bien entendu. » Martin d'ailleurs est fier de lui : « Si tous les maris trompé agissaient avec cette rigueur, on verrait moins des scandales dans les familles. »

Le plaisir que lui cause sa noble attitude l'a déjà presque réconcilié avec Agénor. L'invincible amitié qui les unit depuis longtemps ne tardera pas à triompher de ses derniers scrupules. Agénor

vient de provoquer Hernandez ; Hernandez a choisi la carabine, c'est-à-dire le duel à l'américaine ; et certainement, à l'aide de ce fameux truc qu'il a révélé à Martin, il va tuer Agénor. Terrible embarras pour Martin : trahira-t-il Hernandez ? livrera-t-il Agénor à une mort certaine ? Il essaie de concilier les deux termes : vaine entreprise, il faut qu'il trahisse Hernandez. Il y met tout ce qu'il a de finesse et de dignité, mais enfin il le trahit. Il fait plus : après avoir défendu à Agénor de tourner contre Hernandez le truc d'Hernandez, il le lui permet. Cependant, il ne tutoie pas encore cet ami déloyal ; il lui dit adieu ; mais il est ému, très ému. Bientôt, il sera vaincu. Et comment ne le serait-il pas ? S'il rompt avec Agénor, il reste seul. Car il a surpris Hernandez en train d'embrasser Loïsa, et, justement indigné des goûts par trop romanesques de cette « Hélène moderne », comme il la nomme, il a très nettement invité le mari de la reine des Chichimèques à « emmener celle qui fut madame Martin », dans les « pampas du nouveau monde ».

Ils demeurent donc face à face, l'amant et le

mari, tous deux « veufs », ainsi que le dit Martin, et tous deux satisfaits de l'être. La communauté de leurs infortunes les rapproche. Ce sont d'abord de petits cadeaux, qu'ils échangent avec une timidité charmante ; puis on promet de s'écrire, et machinalement on s'assied à la même table, on prend un jeu de cartes, on le coupe, on joue. Il y a bien chez Martin une dernière révolte, mais, quand le rideau tombe, l'avenir de ces deux braves cœurs est fixé : ils retournent de compagnie à Paris, et leur amitié emplira leur existence de sa poésie tranquille.

Cette affection de deux hommes l'un pour l'autre, un des sentiments les plus doux et les plus forts de l'âme humaine, M. Augier, dans son théâtre, l'a peinte à plusieurs reprises avec une bonhomie touchante. « Je suis amoureux de l'amitié », disait Montesquieu. Plus d'un personnage de M. Augier pourrait le dire aussi. Agénor et Martin le diraient volontiers, s'ils parlaient un si beau langage. L'émotion avec laquelle ils prolongent leurs adieux jusqu'à rendre désormais impossible la séparation, trahit pour moi la main de M. Augier, et donne au *Prix Martin* une séduction supérieure. Oui, la

farce s'élève soudain ; on ne cesse point de rire, mais le cœur est pris. C'est une impression complexe, faite de compassion et de gaieté.

La réflexion ajoute encore au plaisir. N'y a-t-il pas, en effet, une sagesse toute gauloise dans les conclusions de nos deux auteurs ? Martin est un philosophe sans le savoir ; non pas des plus fiers, à coup sûr, mais des mieux avisés. Alceste le blâmerait, mais le bon sens lui donne raison. Admirable est le stoïcisme, mais n'exigeons point trop des hommes : la nature n'a pas semé l'héroïsme à pleines mains. Si j'avais à déclarer mes inclinations, j'avouerais mon faible pour les outrances romantiques, pour les violences à la Dumas. Mais je le reconnais, la morale que chantait Horace, il y a des siècles, et que La Fontaine a maintes fois chantée, cette morale souriante a sa valeur aussi. Loin, très loin de l'idéal que nous devons nous proposer, elle est trop française pour ne point nous plaire. Elle est profondément humaine enfin, et ce mérite seul la justifie.

Au reste, si indulgent que soit Martin à l'égard d'Agénor, sachons-lui gré de signifier à sa femme

un si rude congé. En vrai bourgeois, il déclame ; à cela près, on ne peut que l'approuver. Ici, d'ailleurs, MM. Labiche et Augier nous indiquent ce qu'il y a de mieux à faire : ne tuons point Loïsa, si nous avons le malheur de l'épouser, chassons-la. Ainsi le Joconde de La Fontaine, mari des moins favorisés puisqu'il a pour rival un lourdaud de valet, prend le sage parti d'abandonner la méchante à ses regrets.

> Et mon avis est qu'il fit bien,

ajoute le conteur,

> Le moins de bruit que l'on peut faire
> En telle affaire,
> Est le plus sûr de la moitié.

Si Joconde est dans le vrai, Joconde un gentilhomme ! Joconde éblouissant de jeunesse et de beauté ! combien plus Martin !

Suivant La Fontaine, c'est-à-dire suivant nos vieux auteurs, « cocuage » n'est un mal que si l'on est jaloux. Mais alors, quel tourment ! De même chez M. Labiche. Car il y a dans son théâtre une galerie de jaloux.

Citons d'abord le jaloux imaginaire, l'excellent Carbonnel [1], à qui sa femme, pour le punir de ses fredaines, a retiré les clefs du secrétaire, et dont elle arrête d'un mot les révoltes passagères. Ce mot magique est : « J'invite le colonel ! » « Le colonel, dit le pauvre mari, ça n'a l'air de rien, mais c'est énorme ! Des moustaches, belle tenue militaire. C'est très dangereux. » Danger fantastique, car le colonel est en garnison à Marseille depuis quinze mois ; Carbonnel l'apprend enfin, et, dès lors, au diable l'inquiétude et la soumission. Ceux qui ont vu ou lu *la Station Champbaudet* n'ont pas oublié un autre jaloux, qui, d'ailleurs, n'a pas tort de l'être. Au moment où le soupçon s'éveille en lui, Garambois n'est pas encore ce qu'il sera bientôt. Mais de quel air il montre à madame Champbaudet le porte-cigares qu'il vient de trouver dans la chambre de sa femme ! Son emportement n'a d'égal que l'enthousiasme dont il se prend soudain pour une ruse de sa façon. Ruse inutile, que dis-je ? funeste à l'honneur de Garambois. Tandis que le mari attend l'amant, la femme

1. Théâtre complet de M. Labiche (*J'invite le colonel*).

capitule entre les bras de Tacarel, dans un cabinet particulier.

Non moins jaloux est le mari d'Anaïs [1]. Voilà douze heures au moins que sa femme est partie, disant : « Beauperthuis, je vais acheter des gants de Suède. » Et Beauperthuis, inquiet, a gagné un mal de tête fou. En vain il envoie la bonne chez tous ses parents, chez tous ses amis, chez toutes ses connaissances : personne n'a vu Anaïs. Il a par éclairs le sentiment de la vérité ; ce sont alors des imprécations terribles. Mais soudain sa figure s'illumine. On a sonné. C'est Anaïs ? Non, c'est Fadinard, Fadinard qu'il n'a jamais vu, et qui, en costume de marié, huit fiacres le suivant, court tout Paris à la recherche d'un chapeau de paille d'Italie. Le cheval de Fadinard a mangé le chapeau d'Anaïs, tandis qu'elle marivaudait dans le bois de Vincennes en compagnie d'un officier; et, depuis une demi-journée, la pauvre femme attend chez Fadinard qu'il ait trouvé un chapeau absolument semblable. Horrible quiproquo ! C'est au mari que Fa-

1. *Le Chapeau de paille d'Italie.*

dinard finit par demander le précieux objet. Furieux, Beauperthuis prend le bras de l'intrus, et « Marchons! » dit-il. Où veut-il aller? Mais chez Fadinard, et toute la noce les suit. On sait qu'Anaïs est sauvée par un truc désopilant, ou plutôt par une série de trucs. Quand son mari la retrouve, elle a le chapeau; vaincu par ce témoignage, il s'apaise, et, repentant, baise la jolie main de la coquine.

Une jalousie plus juste encore, plus farouche aussi et plus grotesque, non moins étrangement déjouée d'ailleurs, et non pas une fois, mais deux et trois fois, c'est la jalousie du marquis Inès de Papaguanos [1]. J'ai déjà parlé de Blanche, qui est non sa femme, mais sa maîtresse. Il faut maintenant fixer le rôle tragi-comique du marquis.

Il y a du sauvage en lui, mais un sauvage des moins sagaces, qui, longtemps aveugle, n'ouvre enfin les yeux que pour faire un vacarme épouvantable et jouer du pistolet sans tuer personne. Le mari de Blanche, qui devient l'amant de la belle,

1. *Doit-on le dire ?* ( Théâtre complet de M. Labiche. )

passe aisément aux regards de cet imbécile pour l'oncle de Blanche. La rouée apaise le marquis, comme on apaise un enfant, avec des histoires à dormir debout. Il est bien le prince des sots, et je ne sais qu'un jour où il ait eu du flair... pour le guano. Ajoutez à tous ces ridicules une toux opiniâtre, qu'il attribue à un cure-dents avalé jadis et resté dans le pharynx. Voyez-le maintenant, la poitrine chamarrée de décorations exotiques; il s'avance, majestueux et bête, et, durant le cours de l'action, éclate tour à tour en menaces terribles, en attendrissements burlesques.

Il a trois accès de jalousie, le second plus violent que le premier, le troisième plus violent que le second. Il nomme Blanche « l'ange de son foyer », et soudain la soupçonne : c'est le commencement. Tout à l'heure il trouvera dans le boudoir de sa maîtresse un couteau, et la colère lui fera perdre la tête. Enfin, au moment d'entrer chez Blanche, il entendra les pas d'un homme qui s'enfuit, il le poursuivra le revolver au poing, et ce sera dans l'escalier une volée de balles sans effet. Muserolle, qu'il n'a pas reconnu, s'est réfugié chez le gendre

du marquis, mais le marquis l'a suivi ; le voici. Il ouvre les armoires, et, tandis que Muserolle, qui a jeté sous la table sa vieille redingote déchirée, assiste à ces recherches de l'air le plus innocent du monde, il découvre la redingote, la fouille, y trouve une facture de chapelier qui porte les initiales E. M., décoiffe successivement les témoins de sa fureur, mais laisse à Muserolle le temps de s'asseoir sur son chapeau. Pour la troisième fois, le jaloux impuissant paye seul les frais de sa jalousie. A tout instant, il brûle, comme on dit aux petits jeux, mais je ne sais quel malin génie le dépiste au moment du succès. Ce n'est pas assez pour M. Labiche. Il faut qu'à la fin ce nom deux fois cherché éclate aux yeux du marquis, et que cette découverte, contre toute prévision, lui rende le repos et la joie. Une lettre écrite par Muserolle à Blanche tombe entre les mains du jaloux; chaque phrase est un trait de lumière. Déjà le marquis s'écrie : « Où est mon revolver? » quand tout à coup il s'attendrit. Il a vu la signature de Muserolle, et murmure, en embrassant l'heureux fripon : « Et moi qui soupçonnais mon oncle! »

N'oublions pas que des scènes analogues à la dernière se jouent, dans la même pièce, entre Albert et Gargaret. Deux fois Gargaret soupçonne Albert, deux fois il s'attendrit et lui demande pardon.

En somme, les jaloux de M. Labiche se ressemblent par un point : ils sont aussi crédules qu'ils sont ombrageux. Quand ils prennent feu, c'est un plaisir pour nous ; et notre joie redouble lorsqu'ils se calment, dupes des autres et d'eux-mêmes.

Nous touchons ici, avec M. Labiche, la pointe extrême de l'esprit gaulois. De même, en son prologue de la *Coupe enchantée*, La Fontaine raille les jaloux :

> Apprenez qu'à Paris ce n'est pas comme à Rome;
> Le cocu qui s'afflige y passe pour un sot,
> Et le cocu qui rit pour un fort honnête homme.

Cette théorie du laisser-faire et du laisser-dire ne doit pas être discutée sérieusement. Ce serait manquer de tout sentiment littéraire que d'en toucher d'une main trop rude les ressorts fragiles. Libre aux étrangers d'outre-Manche ou d'outre-Rhin de se récrier. Leurs déclamations nous font sourire. Un Français de race sait à merveille ce

qu'il faut prendre de cet aimable scepticisme, et ce qu'il en faut laisser. Je le reconnais cependant, il y a dans tout artiste de haut vol un penseur. Nul n'atteint au sommet de l'art qui ne porte en soi un certain idéal de la nature humaine, et n'y mesure ce que lui fournit l'observation. Shakespeare avait son idéal, Gœthe avait le sien. Quant à Molière, qui fut de son temps et qui demeure le maître de l'esprit français, il a, comme Rabelais, sa morale. Elle se dégage de son œuvre entière. Elle en est la moelle féconde et douce ; car la tristesse de *Molière*, comme celle de son misanthrope, repose sur une profonde tendresse. En dépit de ses travers, Alceste est bien le héros du poète comique, qui, treize années durant, a poursuivi sur la scène, d'une façon plus ou moins directe, la glorification de la nature. Cette vue lucrétienne illumine les chefs-d'œuvre du « contemplateur » et pénètre jusqu'à ses farces. C'est là le point où je veux m'arrêter.

Ne confondons pas l'esprit français avec l'esprit gaulois. Le second n'est qu'une partie du premier ; et l'on peut, dans le domaine tout particulier de la farce, fixer la distance qui sépare les deux esprits,

D'une part, la farce purement « farcesque » de M. Labiche; de l'autre, la farce toujours « humaine » de Molière. Oui, l'humanité, c'est-à-dire l'émotion secrète du poète comique, le « *surgit amari aliquid* » de son rire sonore, voilà ce qui place le père de Sganarelle et de Georges Dandin au-dessus de toute comparaison. A deux ou trois reprises, il semble que M. Labiche ait voulu creuser jusqu'à cette vérité éternelle que Molière en ses parades mêmes rencontre souvent. L'auteur du *Voyage de M. Perrichon*, du *Misanthrope et l'Auvergnat*, de *Moi*, enfin, a tenté plusieurs fois de hausser la farce jusqu'à la comédie; et dans le *Prix Martin*, j'ai cru démêler un je ne sais quoi d'ému. Mais en regard des « cocus » et des jaloux dont j'ai tout à l'heure esquissé la physionomie, évoquez les « cocus » et les jaloux de Molière. Marquée est la supériorité du grand comique sur le grand rieur. A coup sûr, les types impérissables du tuteur, du mari trompé, que Molière a peints d'une touche si forte, provoquent le rire, et l'on peut croire que le public du XVII^e siècle, moins touché de leurs chagrins que de leurs ridicules, se moquait d'eux sans pitié.

Ils étaient pour lui des grotesques, rien de plus, et Molière ne l'ignorait pas. Mais lui, le cœur blessé, que brûlait l'âcre flamme d'un amour bafoué sans cesse et trahi, s'il consentait, pour l'amusement du parterre, à se tourner lui-même en dérision, si, par une sanglante ironie, il livrait ses jaloux à la joie cruelle des spectateurs, il savait sans doute que la postérité le comprendrait mieux. Il espérait en nous, et nous ne l'avons pas déçu. Si les contemporains n'ont pas eu le sens complet de ses farces tourmentées, nous le possédons aujourd'hui. L'amertume déposée par l'âme de Molière au cœur de ses bouffonneries, en sort pour nous; et, sans nous troubler jusqu'au fond de nous-mêmes, cette fusion constante du burlesque et du pathétique nous touche en nous amusant.

Avouons-le : Sganarelle a tort d'aimer la jeune et brillante Dorimène, mais il aime, partant il souffre, et notre pitié s'éveille, malgré les ridicules du bonhomme. Il a tort aussi Georges Dandin; mais quoi! sa noble épouse le mystifie avec un tel aplomb, l'accuse avec une telle méchanceté, le contraint à de si douloureuses humiliations, qu'au mo-

ment où le malheureux, pour obéir à M. de Sotenville, se jette aux pieds de la vilaine et la prie de lui pardonner, une involontaire mélancolie se glisse au sein de notre gaieté, et le rire s'arrête un instant sur nos lèvres. Plus à plaindre encore est le tuteur d'Agnès; et, pour ma part, je connais peu de comédies aussi tristes en certains endroits que *l'École des Femmes*. Raille qui voudra la tendresse d'Arnolphe, ses inquiétudes et sa douleur. Raille qui voudra ce railleur d'autrefois dupé par une innocente et raillé par elle. En vérité, si le public de Molière, comme il est permis de le supposer, trouvait là matière à gorges chaudes, nous sommes plus enclins maintenant à réfléchir.

Il n'y a qu'un pas d'Arnolphe à Bartholo, je le sais; mais la mémoire n'a point à faire un très long chemin non plus pour aller d'Arnolphe au tragique tuteur de dona Sol. Du malheureux amant d'Agnès à Ruy Gomez de Silva, tout diffère, tout, hormis la passion. Mais cela suffit pour les rapprocher. Arnolphe est un bourgeois. Ruy Gomez un grand seigneur; mais y a-t-il, pour la douleur, une hiérarchie sociale? L'amour se mesure-t-il à l'éclat

d'un nom? Le bourgeois et le duc ont fait le même rêve. Ils ont l'un et l'autre posé leur espoir et leur vie sur une tête charmante, et ce rêve s'écroule, pour l'un et pour l'autre, au souffle de la même fatalité. — Dérision! s'écrie Ruy Gomez, et certes Arnolphe l'a plus d'une fois pensé :

....Dérision ! que cet amour boiteux
Qui me remet au cœur tant d'ivresse et de flamme
Ait oublié le corps en rajeunissant l'âme !

En un mot, si Molière reste le plus grand de nos écrivains dramatiques, c'est que, dans toutes ses comédies et jusque dans la farce, il demeure, en dépit de son génie comique, l'observateur ému des misères humaines. L'âme n'est jamais absente de son œuvre. — Se trahit-elle souvent dans les pièces de M. Labiche?

## III

Si M. Labiche est un Gaulois, il est en même temps, avons-nous dit, un des Parisiens les plus parisiens de nos jours. Il se peut qu'il le soit de naissance ; à coup sûr, il l'est d'esprit. Le boulevardier aiguise chez lui la bonhomie de la race. Il a du ridicule le sentiment le plus rapide et le plus pénétrant. Nul n'a mieux vu les bourgeois, nul ne les a crayonnés d'une main plus fine à la fois et plus franche.

Embrassée d'un regard, son œuvre apparaît comme le panorama grotesque d'une certaine bourgeoisie parisienne. Le Philistin, pour le nommer de

son nom romantique, est le type à jamais vivant dont M. Labiche a varié la charge jusqu'à l'infini. Les philistins sont innombrables, il y en a jusqu'au sommet de la société; mais le philistin par excellence, c'est le boutiquier. Permis au boutiquier de ne tenir plus boutique, il restera jusqu'à son heure dernière un philistin. — Être nécessaire, parce qu'il travaille et dépense, force sociale et de premier ordre, le philistin, tiré du cercle étroit où s'exerce sa pensée, est la fleur de la bêtise humaine. Économe et vaniteux, frondeur et peureux, grognon et sans volonté, crédule et menteur, le philistin étale ses mille petits vices avec une satisfaction qui appelle la caricature. Nul sentiment de ce qui est désintéressé, je veux dire la littérature et l'art; une passion qui tient de la manie pour la politique, un goût très vif pour les gouvernements forts, un culte hypocrite pour la liberté; à l'égard des convenances, un respect d'autant plus méritoire qu'il les ignore, une estime comique pour la morale, et pour la fortune une admiration sincère. Le philistin fait des phrases sur tout et sur rien. Au demeurant, d'un égoïsme admirable et d'une éton-

nante ingratitude. Dans sa famille, un maître sot. Il adore ses enfants et les élève mal. Quand elle n'est plus jeune ni jolie, sa femme est acariâtre, envieuse, vouée au calcul. Entre elle et lui, ce sont des querelles sans cause et sans fin, sous le regard pénétrant des domestiques. Une famille où le budget seul est bien réglé, telle est, pour nous résumer, la famille du philistin.

On comprend que certains artistes, les Théophile Gautier, les Flaubert, aient marqué pour le philistin une sorte de haine mêlée de mépris. Vue d'un certain côté, la bêtise est haïssable. Mais, d'autre part, elle prête tellement à rire, que la fantaisie d'un Labiche n'est jamais à court avec elle. Le théâtre que j'étudie en est la preuve.

Trente années durant, notre auteur a diverti Paris et la province en traçant du philistin et de la philistine des portraits à demi fantastiques. Le musée vaut la peine qu'on s'y promène lentement. Il contient des figures qui sont des types, au sens vrai du mot.

Admirez, je vous prie, ce carrossier enrichi qui réalise enfin le rêve de sa vie, — un voyage en

Suisse, — et qui, dans cette odyssée bouffonne, nous offre le réjouissant spectacle de toutes ses infirmités morales. C'est Perrichon. — Sa fille et sa femme l'accompagnent. Deux jeunes gens, tous deux amoureux de mademoiselle Perrichon, le suivent d'étape en étape. Perrichon est ravi : Armand et Daniel le choient à qui mieux mieux. — Perrichon s'est avisé de monter à cheval, lui, « un père de famille... et avec des éperons encore », comme dit élégamment madame Perrichon ; le cheval s'est cabré, notre homme est tombé, et, n'en doutez pas, il disparaissait bel et bien dans un précipice, si Armand Desroches, terre-neuve humain, n'avait rattrapé le maladroit. Le gros Perrichon, encore ému de sa chute, déborde de reconnaissance. Il tutoie son sauveur, l'appelle Armand, et, lui serrant la main : « Je ne sais pas faire de phrases, moi... mais tant qu'il battra, vous aurez une place dans le cœur de Perrichon ! » Armand est au comble de ses vœux ; la mère a pleuré, la fille s'est attendrie et lui a décoché d'une voix tendre une phrase de roman. Hélas ! il ne connaît pas encore M. Perrichon. M. Perrichon n'est pas homme à porter

longtemps le poids d'un bienfait. — Il y a là une scène excellente où se révèle notre carrossier. Armand a prié Daniel de parler à Perrichon au sujet d'Henriette ; Daniel l'a promis, et certes il tient sa promesse. Il vante la bonté, la modestie d'Armand, ajoute qu'Armand est banquier, et, d'un ton bonhomme, rappelle au père qu'Armand l'a sauvé. « Certainement, certainement, réplique l'égoïste ; c'est très gentil, ce qu'il a fait là. » Et brusquement, avec une désinvolture drôlatique : « Entre nous, le service qu'il m'a rendu n'est pas aussi grand que ma femme et ma fille veulent bien le dire. » Oui, sa femme et sa fille vont trop loin : Perrichon roulait dans le trou, c'est incontestable ; mais, avec une présence d'esprit dont il se félicite, il avait aperçu dans sa chute un petit sapin et le tenait déjà quand Armand est arrivé. D'ailleurs il compte revoir ce bon jeune homme, lui renouveler ses remerciem ents : « Je l'inviterai même cet hiver. » Le mot n'est-il pas charmant? Et quelle lumière pour Daniel que cette jolie scène ! — Il sait le moyen de plaire à son tour et pour longtemps à M. Perrichon.

Il ne sauvera pas le bonhomme; il se fera sauver par lui. Perrichon lui sera reconnaissant d'avoir en lui un obligé. — Les choses marchent vite. On voit apparaître Daniel soutenu par l'aubergiste et par le guide; Perrichon, hors d'haleine, crie à tue-tête : « De l'eau! du sel! du vinaigre! » Et le voilà qui, sur le mode épique, entonne ses louanges! Adorable galimatias où se mêlent des réminiscences classiques et des images de mélodrame. Perrichon, triomphant, embrasse sa femme et sa fille, et, majestueusement, il approuve d'un « c'est vrai », qui vaut son pesant d'or, les habiles compliments de Daniel. Enfin, prenant les mains du jeune homme : « Vous me devez tout, s'écrie-t-il, tout! Je ne l'oublierai jamais! » — Désormais, Armand n'est plus qu'un importun pour l'héroïque carrossier. Perrichon lui trouve un petit air pincé, un je ne sais quoi de protecteur,... bref, il lui en veut, et, s'il le pouvait, il donnerait Henriette à Daniel sans la moindre hésitation. — Par malheur, Henriette aime Armand, et sa mère la soutient. Mais Daniel est adroit; il a fait mettre dans un journal une quinzaine de lignes pompeuses sur le courage de Perrichon. Éblouissement pour le

parvenu. Il lui semble que les lettres de son nom flamboient; et c'est avec une émotion croissante, d'une voix lente et grave, qu'il relit la dernière phrase de l'article : « Les gens de cœur de tous les pays nous sauront gré de leur signaler un pareil trait. » — Ce n'est pas tout. Daniel a touché du doigt l'énorme vanité de Perrichon, et, sans craindre de la blesser jamais, il la chatouille d'une main violente, jusqu'à la faire crier de plaisir. Suivant le mot d'Henriette, il a mis le carrossier dans le journal; il va le mettre, suivant le mot de Perrichon lui-même, dans un tableau. Il s'est adressé, dit-il, à un peintre illustre qui fixera sur la toile l'intrépidité du bonhomme, et l'on enverra cette merveille à l'exposition. Le dialogue du bourgeois et de Daniel devient un duo, où se répondent, en s'exaltant, l'ironique enthousiasme de l'un et l'inepte ravissement de l'autre. En vain, le mariage d'Armand et d'Henriette semble à demi décidé. Daniel, qui fait mine de renoncer à tout espoir et qui annonce l'intention de se retirer, reçoit de Perrichon l'ordre attendu de rester.

Armand peut-il lutter contre un flagorneur de

cette trempe? Le combat, toutefois, ne va pas sans péripéties : si Perrichon est le plus glorieux des hommes, il en est aussi le moins brave, et, en éloignant de lui la peur de la prison, à propos de je ne sais quelle affaire, ce bon Armand lui rend un service tel, que Daniel, un instant, perd tous ses avantages. Mais on n'ignore pas le genre de reconnaissance que le carrossier garde à ses bienfaiteurs; pour comble de guignon, à vouloir obliger le gros ingrat, Armand s'attire sa colère et sa haine par une démarche malencontreuse. L'aventure est un des nombreux « clous » de la pièce, et le caractère de Perrichon s'y découvre sous un jour si intéressant, qu'il faut la raconter.

Au Montanvert, notre homme a tenu à laisser de lui, sur le livre des voyageurs, une pensée qui ne fût pas ordinaire; il a trouvé ceci : « Que l'homme est petit quand on le contemple du haut de la *mère* de glace. » Un officier, le commandant Mathieu, ouvrant le livre, s'est empressé d'écrire : « Je fais observer à M. Perrichon que la mer de glace n'ayant pas d'enfants, l'*e* qu'il lui attribue devient un dévergondage grammatical. » La remarque tombe sous

les yeux de Perrichon qui réplique : « Le commandant est un paltoquet. » Imprudent carrossier! Que n'as-tu réfléchi aux conséquences de ta vivacité? Le commandant va t'offrir un joli petit duel, il te l'offre, et te voilà une vilaine affaire sur les bras. Mais Perrichon a son idée. Une lettre anonyme au préfet de police (nous sommes à Paris maintenant), et Perrichon ira se battre! Il est bien tranquille. Il tranche du matamore, et Daniel, stupéfait, l'admire. Hélas! Armand, informé par Henriette de ce qui vient de se passer, a fait enfermer à Clichy le commandant, son débiteur. La mère et la fille le remercient chaleureusement, mais Perrichon, qui avait si bien arrangé les choses, ne cache point au malheureux jeune homme qu'il aurait mieux aimé donner une leçon de savoir-vivre à M. Mathieu,... lorsque soudain le commandant paraît. Il a soldé sa dette, et, gracieusement, se met aux ordres de son adversaire. Le coup de théâtre est des plus amusants. Perrichon, d'abord, a l'air assez crâne; mais il apprend qu'on sera vers deux heures seulement sur le terrain, et le cœur lui manque aussitôt. Que voulez-vous? La police doit être au rendez-vous à midi. Dès lors,

adieu le capitan, le bourgeois fait des excuses et consent à retourner au Montanvert pour effacer le mot « paltoquet ». Toujours inquiet de sa dignité, Perrichon conclut noblement : « Je n'aime pas à verser le sang. » Mais il a « cané », il le sait; il a « cané » devant son domestique; et cette humiliation, il la doit à M. Armand. Assez de services! lui dit-il avec rage, assez de services! — Certes, Henriette épouserait Daniel, si M. Labiche ne donnait pas, à la fin de la pièce, un coup de baguette qui fait tourner les choses à notre satisfaction. Dans un entretien d'Armand avec Daniel, celui-ci traite Perrichon comme Perrichon mérite d'être traité; Perrichon l'a écouté, et donne sa fille à celui qu'elle aime.

Je ne crois pas que M. Labiche ait jamais tracé du philistin un type supérieur à celui de ce carossier. Perrichon n'est pas *un* bourgeois; il est *le* bourgeois. Pour emprunter au langage familier un terme juste, si Perrichon nous séduit à ce point, c'est qu'il est « complet » dans son genre. Les vices dominants de toute une classe fleurissent en lui. Sottise, vanité, fanfaronnade et lâcheté, voilà Perrichon tout

entier. Nul, parmi ses voisins, ne s'épanouit dans sa bêtise avec une telle majesté.

En un mot, il règne sur l'immense royaume des imbéciles. J'en connais d'autres encore qui ont leur prix. A côté de Perrichon rayonne une véritable aristocratie de philistins. Au second rang apparaissent les cadets de cette aristocratie grotesque, ceux que M. Labiche a représentés de profil, et qui ne sont plus, à vrai dire, que d'admirables pantins.

Tous sont égoïstes; mais le plus égoïste sans contredit, c'est le héros de la pièce intitulée : *Moi*. Il se nomme Dutrécy; et, comme l'avare de Molière, il veut épouser, lui barbon, une toute jeune fille. Une dame de la plus haute distinction, pour le détourner d'un pareil dessein, lui avoue ce qu'elle n'a jamais dit à personne, — la secrète douleur d'une jeunesse passée tout entière auprès d'un vieillard exigeant, morose, souvent injuste; et Dutrécy interrompt à chaque instant cette confession, demandant avec une naïveté sinistre : « Et lui?... Il fut heureux? Eh bien alors? » Il y a là une maîtresse scène que M. Augier a justement signalée.

Tous les bourgeois de M. Labiche sont poltrons. C'est un des nombreux signes de leur parenté. Ne leur parlez pas d'un duel; le duel révolte leur sensibilité. Sur ce point encore, M. Labiche nous présente, avec infiniment d'esprit et de gaieté, la contre-partie du drame à la Dumas et à l'Émile Augier.

On sait le rôle de l'épée dans la haute comédie de nos jours. Clarkson la manie dans la perfection et tue son adversaire avec une rapidité très américaine [1]. Le baron d'Estrigaud a de ces ripostes qui vous traversent un homme en moins de rien [2] et Gaston de Presle, [3] reçoit d'Antoinette elle-même la permission, que dis-je? l'ordre enthousiaste de soutenir l'honneur de son nom, l'épée à la main. « Va te battre! » lui dit-elle, en se jetant dans ses bras. — Va te battre! répète, chez M. Labiche, la femme de l'excellent Pomadour. Mais Pomadour n'est pas un Gaston de Présles. La pensée de châtier l'insolent qui vient d'embrasser sa femme,

1. *L'Étrangère.*
2. *La Contagion.*
3. *Le gendre de M. Poirier.*

lui agrée fort, tant qu'il espère ne rencontrer aucune résistance; mais l'insolent, paraît-il, a l'intention de se défendre, et, réflexion faite, Pomadour accepte les excuses qu'on veut bien lui offrir. « Pour un simple baiser, le stupide préjugé exige que je me fasse transpercer !... Allons donc ! [1] »

Il y a dans Gaudiband, comme dans Pomadour, un bravache [2]. Il lui plairait de tuer Blancafort, son voisin et son ennemi. Provoqué, il répond fièrement : « Ça me va, nom d'un petit bonhomme ! » et charge Gatinais de régler les conditions de la rencontre.. Surtout, ajoute-t-il, « pas de concessions... inacceptables. » O vertu de l'adjectif ! Tu couvres la retraite commençante de Gaudiband, car il recule déjà. Il désire que Gatinais obtienne le pistolet. Et pourquoi? demande son ami. « L'armurier d'Antony, réplique naïvement le philistin, en a une paire qui rate toujours. » Gaudiband se calme de plus en plus : si d'aventure les pistolets avaient été nettoyés et s'avisaient de partir ! Mais Gatinais a fait des concessions, l'affaire est arrangée, et Gaudiband,

1. 29 *Degrés à l'ombre,* théâtre complet de M. Labiche.
2. *Un Pied dans le crime.*

qui a passé un quart d'heure désagréable, peut enfler la voix à son aise. Il n'y manque pas. « Ah! Blancafort recule... Je le regrette. J'aurais aimé à le rafraîchir d'un coup de sabre. »

Voilà deux hommes de cœur qui valent presque M. Perrichon. Mais le plus original de ces étranges duellistes, c'est, à coup sûr, le très subtil M. Legrainard [1]. Sa lâcheté atteint presque au génie. Elle ne se traîne pas dans le sentier battu des retraites plus ou moins bien déguisées. Il invente un duel qui permet à l'offensé de tuer l'offenseur sans le moindre embarras. Deux fois souffleté par madame Legrainard, Regalas soufflète le mari, qui, furieux, s'écrie : « Une pareille injure, monsieur, ne peut se laver que dans du sang. » Bien parlé, Legrainard ; mais ayant le choix des armes, il choisit, quoi? le duel à la tasse de lait! Voici : on apporte deux tasses, on gratte dans l'une un certain nombre d'allumettes chimiques, on garde l'autre pour soi, et l'on présente à son adversaire celle qui est empoisonnée. Résultat certain, danger nul. Étonnant

1. *La Main leste.*

Legrainard! Car enfin, il est sérieux et convaincu.

Il n'y a dans ce théâtre qu'un vrai duelliste, mais celui-là n'a pas son rival. C'est le major Cravachon. Fine lame et vrai gourmet de l'escrime, jusqu'à ne vouloir accorder la main de sa fille qu'à un cravachon comme lui. Au reste, sans rancune, lorsqu'il est battu. Bien plus, un coup rare, fût-ce au prix d'une blessure, le ravit d'aise, et son vainqueur ne rencontre en lui qu'un dilettante charmé. Mais un militaire n'est pas un bourgeois ; et les bonshommes qui font les délices de M. Labiche ne ressemblent pas au major Cravachon. Un rien les effraie. Le misanthrope de notre auteur a des sueurs froides, à la pensée que Coquenard peut lui chercher querelle.

Chez d'autres, la peur va jusqu'à l'hallucination. Rappelez-vous les deux Labadens de *l'Affaire de la rue de Lourcine*. La farce ici a je ne sais quoi de shakespearien. Elle repose sur un quiproquo sinistre. Tandis que Mistingue et Lenglumé déjeunent gaiement, la femme de Lenglumé, croyant lire un journal du jour, lit à haute voix, dans un journal de 1837, un horrible fait-divers, l'assassinat d'une

charbonnière par deux ivrognes. Or, la veille, Mistingue et Lenglumé ont fait bombance, et leurs mains, qu'ils regardent simultanément, sont noires de charbon. Aucun doute : ils ont commis le crime, ne sachant plus ce qu'ils faisaient. D'ailleurs tout les accuse : le parapluie trouvé par la police et qui est exactement celui que Lenglumé avait hier soir, puis un mouchoir marqué aux initiales de Mistingue. La police, dit le journal, est sur la trace des coupables. Les deux Labadens tremblent déjà : ils n'ont plus faim. Restés seul à seul, ils courent au lavabo, jouent du savon et de la brosse avec acharnement. La femme de Lenglumé les surprend, et Lenglumé de s'écrier : « Elles n'étaient point noires... c'est pour nous distraire. » La folie commence, ils la précipitent. Pour s'étourdir, ils boivent. Au moindre bruit, c'est un cri déchirant : les gendarmes! Leur terreur va croissant; elle devient furieuse, sanguinaire. Lenglumé saute au cou de son domestique dont il craint les révélations; et quelques instants après, il nous raconte qu'il l'a assassiné. « C'est fait!... C'est horrible!... C'est fait!... Comme l'homme est peu!... Pauvre Justin!...

J'avais toujours pensé que ce garçon finirait mal. » Pour se donner du courage, il avale petits verres sur petits verres; il passe à la gaieté folle. Ainsi Mistingue. Tous deux bientôt rient comme des bossus. Lenglumé dit à Mistingue : J'ai tué tel et tel témoin à charge. Et tous deux se félicitent. Il n'y a plus de témoins! crie l'un. — Il en reste un, riposte l'autre. — Et qui? — Mais toi! — Et toi! — Alors une même idée surgit au fond de ces deux crânes battus par l'ivresse. Lenglumé songe à se défaire de Mistingue et prend une grande cuiller à potage; Mistingue s'arme d'une bûche afin d'assommer Lenglumé. Par bonheur Mistingue, dans l'intention d'endormir Lenglumé, se met à lui lire le journal : or, on y parle de la prochaine érection de l'obélisque de Louqsor. Quel trait de lumière! Le journal est de 1837! donc ils sont innocents, les deux Labadens. Imaginez leur joie et la tendresse de leurs embrassements.

Observez maintenant le philistin dans sa famille. Vous avez vu comment Perrichon entend le bonheur de sa fille. La vanité de M. Perrichon, aussi bien que son égoïsme, se retrouve chez tous les bour-

geois de M. Labiche. Lépinois [1] est un Poirier de sixième ordre. Ambitieux et niais, il a marié l'aînée de ses filles à un étourdi, parce que le petit-maître a de belles relations et que le rêve de Lépinois est « de se promener dans les salons... sous des lambris dorés ». Son autre fille aime un peintre de talent, qui est en même temps un homme de sens et de conduite. Lépinois goûte peu l'idée d'une telle union ; et, comme le peintre est son neveu, il lui déclare net qu'un véritable artiste ne doit pas mener le train d'un homme ordinaire. « Un artiste, dit-il, c'est un insensé, un fou, un braque,... un homme sans domicile, sans mœurs, un sacripant, couvert de dettes, buvant de l'absinthe, passant toutes ses nuits dans l'orgie, avec un chapeau de feutre et des gants blancs. » Portrait de l'artiste qui sent bien son philistin, et qui néanmoins (c'en est là le piquant) séduit ce bourgeois sottement romantique. — Lépinois n'a pas la conscience très délicate. Volontiers, il donnerait Laure au baron de Grandgicourt, un parvenu des moins recommanda-

1. *Un Mari qui lance sa femme.*

bles, mais chez qui l'on rencontre des princesses russes. — On comprend, d'ailleurs, qu'il admire le baron; car, en dépit de son baronnage, M. de Grandgicourt est un bourgeois, il l'est d'origine et de tempérament. Neveu, petit-fils et fils de roturiers, héritier d'une fortune immense, il porte son argent et son titre avec la morgue d'un âne chargé de reliques. Il a l'insolence du philistin cousu d'or. Impertinence épaisse, aussi loin du persiflage aristocratique que le luxe dont il s'entoure est loin de tout sentiment artistique. Grandgicourt est un franc imbécile, le cousin dégoûté, mais non déniaisé, des lourdauds qu'il méprise. La naïveté grotesque avec laquelle il vante ses cafetières en or, l'or de ses bouchons et sa vaisselle plate, trahit l'origine du bonhomme et le range, malgré la couronne qui pare ses voitures, dans l'immense famille des Lépinois et des Perrichon.

Son immoralité vaut son insolence. Rien de fin qui la relève. Marié de la main gauche avec une baronne de contrebande, il a remarqué, tout en flânant, une jeune fille; il l'a suivie, songeant qu'il en ferait volontiers sa maîtresse; il la revoit chez

son père, M. Lepinois, invite toute la famille à un grand bal champêtre, donné chez lui ; et là, tandis que l'on danse, il essaie de griser la pauvre enfant, la fait jouer, paie les vingt-cinq louis qu'elle perd, jouit des larmes qu'elle verse, et va lui déclarer qu'il l'aime, quand survient le neveu de Lépinois, Robert, qui est, on le sait, amoureux de sa cousine. La scène est vive entre le peintre et le parvenu; mais, — nouveau trait de parenté avec Perrichon et ses confrères, Grandgicourt est un grand capon. Ainsi que Pomadour et tant d'autres, il a pour le duel une véritable horreur. Aux menaces de Robert, ce gentilhomme de fraîche date répond : « Vous êtes donc altéré du sang de vos semblables? »

Moins riche, mais non moins bête, est Letrinquier [1]. M. Labiche nous le présente, comme Gredane, le dentiste, comme Gatinais, comme Legrainard, comme Perrichon, dans sa famille. Letrinquier est père, père d'une jeune fille qu'il veut marier. Quelle affaire pour lui ! Il attend le jeune

1. *La Station Champbaudet.*

homme dont on lui a parlé; tous les parents sont réunis dans le salon; mais il est entendu qu'on fera semblant de ne rien savoir. Letrinquier a réglé l'entrevue avec un amour du mystérieux qui nous fait bien rire. Au reste, il a toute la gravité qu'un père doit avoir en pareille circonstance. Mais où il excelle, c'est dans l'art burlesque de faire valoir les mérites de sa fille. Avec quel à-propos, en vrai philistin, il pose à Caroline questions d'histoire sur questions de géographie! Caroline est une pensionnaire distinguée, j'en conviens; un signe de son père, la voilà qui se lève et d'une voix rapide énumère toutes les villes arrosées par l'Adige, comme elle dit sans broncher la date de la mort d'Alexandre le Grand. C'est, autour d'elle, une explosion d'enthousiasme, très flatteuse, vraiment, pour le papa. Letrinquier a d'autres ridicules encore. Le plus saillant, vous le devinez : c'est l'emphase. Écoutez le bonhomme quand il croit savoir que Tacarel, ce Tacarel qui aspire à devenir son gendre, a « ce qu'on appelle une chaîne, à la Comédie-Française ». A ce moment, Letrinquier s'élève au-dessus de lui-même; il manie dans la perfection tous les secrets

de la rhétorique. L'exorde est admirable : « Ne soyez pas étonné de rencontrer en moi l'œil irrité d'un père au lieu du front bienveillant d'un ami. » Letrinquier, en homme qui sait le monde, a recours à la périphrase lorsqu'il le faut : « Vous avez une... amante », dit-il au jeune architecte. Assurément, Letrinquier accorde certaines libertés aux jeunes gens : « Loin de moi un rigorisme qui n'est plus dans nos mœurs. » Mais avant d'unir Tacarel à Caroline, à cette Caroline « dont le passé est pur comme l'azur des cieux », « j'ai le droit, conclut ce noble père, j'ai le droit d'exiger que les erreurs de votre passé ne viennent pas altérer, troubler, saccager dans l'avenir le bonheur de mon unique enfant. » Je vous le dis en confidence, Letrinquier est un grand orateur.

Pour revenir à la scène de l'entrevue, jamais M. Labiche n'a si bien montré le vice de l'éducation donnée par les philistins à leurs filles. Elles copient des bustes, font de petits ouvrages à l'aiguille, prennent des leçons de piano, chantent des romances, savent des dates, dansent bien ; et le père ravi, et la mère en extase, contemplent avec une admi-

ration comique l'aimable enfant. Mais a-t-on meublé de quelques idées saines le cerveau de cette jolie valseuse? L'a-t-on préparée aux devoirs de l'avenir? Étranges questions, en vérité; c'est au mari qu'on réserve un pareil soin. Qu'il fasse de cette jeune mondaine une femme, une mère! Cela le regarde. De là, pour l'homme, un terrible inconnu dans le mariage. Que deviendra cette vierge, si gracieuse, quand elle portera votre nom, et marchera dans la vie chargée de votre honneur autant que du sien? Des romanciers, des écrivains dramatiques ont étudié le redoutable problème; et si nous devons nous tenir en garde contre l'âpreté de certains d'entre eux, il faut reconnaître que les drames auxquels ils nous font assister sont vrais pour la plupart. Or, sans amoindrir le rôle de la nature et des circonstances, on peut affirmer que très souvent les fautes de la femme ont leurs racines dans l'éducation de la jeune fille. Involontairement, je songe à la *Froufrou* de MM. Meilhac et Halévy. Derrière la farce de M. Labiche, le drame réaliste d'aujourd'hui, avec sa haute tristesse.

Je sais bien que presque toutes les vierges de

notre auteur sont des godiches, mais le mariage les émancipera, et quel usage feront-elles de leur liberté? Laissons de côté les idiotes, la fille de Nonancourt, le pépiniériste, et la rosière des *Noces de Bouchencœur ;* négligeons de même celles qui nous séduisent par leur bon sens autant que par leur esprit et par leur grâce; pour les autres, les plus nombreuses, je ne leur vois qu'un goût décidé : le goût du mariage. Mais celui-là est très vif. Et pourquoi? Parce que le mariage les délivre du joug maternel et fait briller à leurs yeux mille prestiges. Un inconnu qui leur roucoule une phrase d'amour, pourvu qu'il ait des gants et la mine passable, les éblouit; elles l'adorent et ne le lui cachent pas. Quelques-unes ont aimé dès l'enfance un petit cousin et restent fidèles à leur amour; mais la plupart aiment tout d'un coup.

Aussi brûlant est le cœur des veuves de M. Labiche, plus brûlant même. Les limonadières et les pâtissières très mûres, qui mettent un malheureux jeune homme dans la cruelle alternative ou d'aller à Clichy ou de les épouser, sont terriblement amoureuses. Témoin Artémise dans les *Noces de Bouchencœur*.

Les plaisanteries sur la veuve fourmillent dans notre littérature gauloise. Il n'est donc pas étonnant que M. Labiche ait donné de ce personnage plus d'une caricature. Le singulier atavisme, qui marque d'un trait si fort la physionomie de notre auteur, éclate ici, comme dans ses comédies sur l'adultère. A ce point de vue, je signale tout particulièrement deux pièces : *la Station Champbaudet* et *le Clou aux maris ;* celle-ci plus encore.

En voici l'intrigue : Olympia vient de se remarier, mais elle entend ne remplacer qu'à demi son premier époux ; le second dirigera les clercs de l'étude, mais ne possédera point la dame. L'âme d'Olympia appartient au défunt. Serments fragiles ! Le jour n'est pas achevé, que la belle se jette au cou de son nouveau mari et répare généreusement les heures perdues.

Ouvrez maintenant votre La Fontaine, je ne dis pas les *Contes :* la matrone d'Éphèse est coupable, Olympia ne l'est pas ; mais la veuve de la fable s'impose à notre souvenir, quand nous lisons *le Clou aux maris.* — D'abord, elle voulait mourir, cette jeune et charmante femme ; puis,

son père essayant de la consoler, elle a répondu :

Un cloître est l'époux qu'il me faut.

Cependant, de jour en jour, sa douleur s'apaise; la belle renaît à la coquetterie, et l'heure sonne enfin où, souriante et parée, elle demande à son père : « Où donc est le jeune mari que vous m'avez promis? » — Comme Olympia, la veuve de La Fontaine a l'âme tendre.

## IV

Parisien et Gaulois! Cette définition embrasse-t-elle M. Labiche tout entier? Non certes. Il faut ajouter à ce double trait un trait suprême : M. Labiche n'a pas seulement le génie de la charge, il a le démon de la scène. — Il y a loin du simple don de la caricature au tempérament théâtral. D'étincelants causeurs, de vrais artistes en fait de mots trouvés, échouent dans l'invention plus large du scénario. Or, du premier coup, la verve de M. Labiche s'est épanouie aux feux de la rampe avec une merveilleuse franchise. Nul tâtonnement. Il débute en 1844 avec l'assurance et le brio d'un maître.

Parmi les pièces qui forment son théâtre complet, cherchez la plus ancienne : c'est *le Major Cravachon*. Et depuis ce coup d'essai, quelle fécondité! Sans doute, la postérité fera son choix. Mais des cinquante ou soixante comédies ou vaudevilles réunis par notre auteur, je ne crains pas de dire qu'une demi-douzaine au moins restera debout. Car, suivant les paroles d'Émile Augier, « la hiérarchie des écoles n'importe guère, l'important est de ne pas être un écolier ».

# MEILHAC ET HALÉVY

# MEILHAC ET HALÉVY

## I

Heureuse presque toujours, la collaboration de MM. Meilhac et Halévy nous amuse depuis vingt ans. Ils sont, en effet, d'exquis amuseurs, les maîtres de l'esprit parisien ; très différents de M. Labiche, chez qui domine l'esprit gaulois, rajeuni sans doute, modernisé.

L'auteur de *Célimare le bien-aimé* est un sanguin ; les auteurs de *la Boule* et de *Froufrou* sont des nerveux. L'un s'épanouit dans la farce avec la gaieté robuste d'un Rabelais bon enfant ; il a de nos vieux conteurs la franche jovialité. Les deux autres ont la verve sèche, aiguë, une sorte de malice fébrile.

Leur observation est toute en pointe, leur dialogue en saillies qui sautillent et scintillent. Ce n'est plus le rire épais du bourgeois et sa réjouissante emphase ; c'est le plus souvent la sottise affinée du gommeux et du vieux beau, le bagou de la cocotte, l'argot des coulisses, le caquetage, le froufrou des perruches mondaines. La bonhomie de M. Labiche a la générosité du bourgogne : elle verse la santé. MM. Meilhac et Halévy ont le mousseux du champagne : ils nous mettent dans le sang une fièvre subtile ; c'est une impression délicieuse, la griserie légère d'un fin souper.

M. Labiche observe et représente le « philistin », outrant les ridicules de l'imbécile jusqu'à la plus étonnante caricature. Sans fuir le vrai monde, où leur analyse si fine est à l'aise, Meilhac et Halévy mettent volontiers sur la scène le personnel des cabinets particuliers, des boudoirs demi-mondains et du Bois. Ils sont les Grévins du théâtre.

Ajoutez que ces deux Parisiens parisiennant marivaudent. Un je ne sais quel parfum XVIIIe siècle se dégage de leur blague boulevardière. Leur cynisme est délicat, leur argot précieux : c'est la quintes-

sence de la corruption. Combinaison étrange, incontestable. De là cette fantaisie très moderne, qui met au vice des mouches et des dentelles, avec un scepticisme complaisant.

## II

C'est dire qu'ils ne s'emportent point, ne prêchent point. Ils laissent à M. Émile Augier les nobles mépris, à M. Dumas les sermons, à l'un et à l'autre les coups d'épée et de pistolet. Ils sont de purs artistes, effleurant d'une main souple la surface brillante d'un monde pourri.

Libre à la grande comédie de nous dévoiler les dessous répugnants, parfois tragiques, de cette prostitution parisienne. La courtisane, j'entends la courtisane riche, la seule qu'ils nous présentent, n'est point à leurs yeux la « bête » monstrueuse qui fascine et qui tue. Les visions apocalyptiques incarnées

par M. Dumas dans la comtesse de Terremonde et dans la femme de Claude, ne les ont jamais troublés. Esprits clairs, déliés, nullement bilieux, ils sont à l'abri des cauchemars. Au reste, leur sagacité, qui est très alerte, très aiguisée, manque de profondeur. Ils s'arrêtent à la jouissance du blasé, que charment le luxe des « belles petites » et leurs colères et leurs jalousies. Ils savent à merveille qu'elles ont des quenottes à vous croquer une fortune comme un paquet de bonbons; mais n'est-ce pas un joli spectacle, une petite femme dévorant de ses lèvres roses l'argent des nigauds?

Ayez l'humeur mélancolique : vous allez droit au drame, en voulant peindre ce monde-là. Et après tout, vous êtes dans le vrai. Bien des tragédies ont pour berceau l'alcôve des « cocottes » ; des épouses et des mères y perdent leurs maris et leurs fils. Dans la mollesse des boudoirs, les volontés s'énervent, l'honneur s'étiole; il y a des serres chaudes pour l'abaissement de l'homme. Et, dans son lyrisme, Alfred de Musset avait raison lorsque, flétrissant la courtisane, il s'écriait :

Voilà bien la sirène et la prostituée,
Le type de l'égout, — la machine inventée
Pour désopiler l'homme et pour boire son sang,
La meule de pressoir de l'abrutissement!
Quelle atmosphère étrange on respire autour d'elle!
Elle épuise, elle tue, et n'en est que plus belle.
Deux anges destructeurs marchent à son côté;
Doux et cruels tous deux, — la mort, — la volupté [1].

Réquisitoire d'allure romantique, dont nous retrouvons l'esprit, et jusqu'aux termes parfois, dans les comédies les plus réalistes. Bon nombre, en effet, parmi les œuvres sérieuses du théâtre contemporain, reposent sur l'étude de la prostitution; et les maîtres de ce théâtre ne sont pas indulgents à la prostituée. Émile Augier tue Olympe, M. Dumas tue Césarine. Autour du monstre ils accumulent les hontes, comme un fumier, pour y coucher sanglantes leurs victimes. Et si l'on en croit M. Zola, ils trichent encore avec la vérité : elle est plus hideuse, moins poétique. Il reste à jeter sur la scène la « fille », l'animal inconscient, grossier, stupide à faire peur, la « blonde grasse » dont Nana est le type. Cette créature viciée, dont cinq générations d'ivro-

1. *La Coupe et les Lèvres*, acte IV.

gnes ont gâté le sang, belle cependant, d'une beauté superbe et corruptrice, il faut maintenant la dresser sur les planches, avec ses origines faubouriennes et ses fureurs populacières, avec ses amours contre nature. Il faut la montrer ignorante de son œuvre, décomposant Paris, vengeant le peuple dont elle est le produit [1].

De toute manière, un fait éclate. Que la courtisane apparaisse au poète comme une « sirène » ; à M. Dumas comme une « guenon rectifiée », issue du pays de Nod ; à l'auteur de *Nana* comme « une mouche d'or », née de l'ordure parisienne, empoisonnée, empoisonnant ; la courtisane, — voilà le fait, — règne au théâtre à côté de la femme adultère, parfois dans l'adultère même. D'année en année, sa rivale recule devant elle ou s'abaisse jusqu'à lui ressembler, lui cédant une place toujours plus grande ou passant la frontière pour se prostituer elle aussi. Telle, la lionne pauvre d'Émile Augier ; telles, certaines adultères de Dumas fils. En un mot, la question de la « prostituée » devient la ques-

1. La pièce tirée du roman de M. Zola est un premier essai.

tion capitale du théâtre actuel; et je dois ajouter que le problème, abordé depuis trente ans, descend graduellement du demi-monde au monde des hôtels garnis. Toute poésie disparaît, l'horreur triomphe. Aux deux extrémités de cette évolution dramatique, deux agonies : celle de la Dame aux Camélias et celle de Nana. Comparez-les.

Puisque les profondeurs de la réalité sont répugnantes, c'est un charme, après tout, de n'en voir, chez MM. Meilhac et Halévy, que la surface. Leurs vives comédies font, avec certains drames, un contraste qui ravit.

Nulle trace de sang chez leurs cocottes. Nulle odeur mauvaise trahissant la chair. Des scènes piquantes, où l'on cause avec esprit; de jolies femmes, pieds mignons, mains aristocratiques, ton sémillant : vraies poupées, mais adorables, qui font des mots, sentent bon, ont du goût, du talent parfois, adorent le luxe et les écrevisses, le champagne et les dentelles, les tableaux et les billets de banque; fabriquées exprès pour le plaisir des yeux et pour la ruine des sots; capiteuses et perfides, trottant menu ou gracieusement pelotonnées dans un huit-ressorts,

d'où leur sourire, quand elles font le tour du lac, salue des comtes et des journalistes, des banquiers et des princes. Telles Métella, Blanche Taupier, Fanny Bombance, toute l'aristocratie des cocottes.

Cervelles légères, à coup sûr, jalouses et méchantes parfois, surtout quand l'atmosphère de la scène les a grisées. Car il faut distinguer, dans cette galerie de femmes à bon escient complaisantes, celles qui montent sur les planches et celles qui n'y montent pas. D'une part les actrices, de l'autre les courtisanes. Ce n'est pas exactement le même monde. Dans l'un et dans l'autre, fleurit, il est vrai, l'amour libre et bien renté; mais le seul fait d'appartenir au théâtre est déjà une distinction.

Blanche Taupier, Métella, Marguerite Lamberthier, d'autres encore, sont uniquement d'aimables soupeuses; et chez quelques-unes l'art de se bien peindre a remplacé depuis longtemps la fraîcheur des jeunes années. C'est au quatrième acte de la *Vie Parisienne*. Minuit vient de sonner; le salon d'un restaurant à la mode étincelle, ces demoiselles font leur entrée, les unes en domino et masquées, Métella sans masque. Les garçons, rasés, pommadés,

frisés, sont à leur poste; et leur chef, habit noir, cravate blanche, serviette à la main, leur donne, ainsi qu'un général à son état-major, ses instructions. Puis, resté seul, il s'écrie : « Une grande fête!... Je vais donc avoir encore une occasion de les passer en revue ces dix ou douze adorables femmes, qui, depuis quinze ans, dans la galanterie française, tiennent le haut du pavé. Toujours les mêmes!... La vieille garde!... qui se rend toujours et ne meurt jamais. » La vieille garde! Le mot a fait fortune : MM. Vast-Ricouard y ont trouvé le titre d'un de leurs romans.

C'est une vieille garde aussi que *Tata*, la cocotte chez qui se rend *Toto*. La poudre de riz et tous les fards du monde dérobent mal son âge au grand jour : elle est très mûre. Voici comment Toto l'a rencontrée. Collégien de seize ou dix-sept ans, Toto était avec ses camarades au Jardin d'acclimatation, à l'exposition des chiens. Dans une petite rotonde, où nichaient les chiens de luxe, ses copains et lui aperçoivent « un petit monstre vert pomme grelottant sur un coussin de satin rouge ». Autour du petit monstre, des friandises; au-dessus, le nom du

chien et celui de la propriétaire, avec l'adresse. Alors, pour savoir si la bête est bon teint, un des collégiens tire une seringue, prend de l'eau, et le « petit monstre », aspergé, se sauve en hurlant. C'est à ce moment que survient Tata. Le portrait qu'en trace Toto vaut la peine d'être reproduit : « Une femme pas jeune, pas belle, peinte et repeinte, avec une robe jaune, des cheveux jaunes, et deux livres de raisin noir sur la tête. » Couvrant de baisers son chien tout mouillé, elle déteint sur le chien qui déteint sur elle. Vous imaginez sa fureur. Mais cette *Tata*, si laide en plein soleil, fait illusion dans son boudoir. Les rideaux à moitié fermés, étendue sur une chaise longue, elle agace sa pantoufle du bout de son pied; et montrant un bas de soie où grimpent des fleurs habilement nuancées, elle paraît, dans ce demi-jour, jeune et belle. Toto admire la métamorphose. Voilà, certes, deux jolis tableaux finement opposés. La touche en est rapide mais sûre. Cela est « vu » de près et peint de « chic ». Ainsi procèdent toujours MM. Meilhac et Halévy. Ce qui les frappe et ce qu'ils rendent, c'est le trait caractéristique. Croquis, si l'on veut, mais d'un

contour si net, que maints tableaux n'en disent pas davantage. C'est du réalisme discret.

La grande cocotte est riche. Tata Bourguignon a son hôtel : dans la cour, une calèche qu'on nettoie, des chevaux qui piaffent. Blanche Taupier a fait de belles économies; elle possède au moins cinq cent mille francs[1]. Pour Marguerite Lamberthier, en vingt-deux mois, Boislambert a dissipé un fort joli patrimoine[2]. Ruiné, le jeune homme est allé en Amérique; il en revient avec quarante mille francs, et, du plus vite qu'il peut, va supplier l'aimable femme de le ruiner une fois encore. Heureusement pour lui, elle n'y consent pas. Bonté ou dédain? Marguerite dit l'une : mieux vaut penser l'autre. Elle se doute bien, la fine viveuse, que Boislambert a moins d'argent que d'amour. Du pauvret elle ne ferait qu'une bouchée. A quoi bon? Pour un demi-million, on peut aimer les gens... à la condition de les tromper. Mais un décavé retour de Chicago, allons donc! On rompt net avec lui. S'il insiste, on le persifle. Le persiflage ne suffit pas? on raille sans pitié. On apprend à

1. *Le Château à Toto.*
2. *La Mi-Carême.*

Boislambert que, de son temps, on lui était aussi fidèle qu'on l'est à vingt autres aujourd'hui. D'autant qu'il pourrait devenir gênant, l'imbécile, si on l'écoutait, et que, pour l'heure, Marguerite a sous la main une demi-douzaine de naïfs dont elle attrape les écus à la volée.

La cocotte de MM. Meilhac et Halévy est une adroite fille, au cœur bien fermé. Nulle dame aux camélias chez eux. Montrez-m'en une sur le pavé de Paris. M. Dumas l'a dit [1] : sa pièce ne pourrait plus être écrite aujourd'hui. La grisette même a disparu. Les romans de Paul de Kock nous semblent des légendes; on croirait volontiers que Mürger n'est pas de notre siècle, et l'étudiant serait frais débarqué de sa province, qui voudrait, au quartier Latin, trouver une Mimi Pinson. Le poète a sagement fait de l'immortaliser, car elle est morte. Résignons-nous : le règne a sonné de la femme entretenue. Cette évolution de la galanterie parisienne, Meilhac et Halévy l'ont marquée nettement. C'est dans *la Boule :* la « belle petite » de la comédie, une ac-

1. Préface de *la Dame aux Camélias.*

trice, vient, par un véritable escamotage, d'enlever à son amant une somme assez ronde. Témoin de la chose, la concierge du théâtre s'écrie, avec un mélange d'admiration comique et de mélancolie : « Nous n'étions pas de cette force-là à l'ancienne Renaissance!... Mais nous avions du cœur, nous autres;... c'est ça qui fait que je suis portière. »

Nous avions du cœur! Mot profond, résumant tout un changement social. Trouvez-moi le cœur d'Anita, de Métella, de Mariette! Leurs jalousies, — car elles sont jalouses parfois, — ont pour cause l'intérêt ou la vanité; l'amour n'y paraît point.

Quelles sont donc leurs qualités? Elles en ont plusieurs. La première est de tenir bon contre l'ennui; car leur métier a ses côtés fâcheux. « J'en ai connu, dit Mariette, qui étaient jolies, très jolies; mais elles ne savaient pas s'ennuyer,... et elles ne sont arrivées à rien. » Puis, elles ont, quand il le faut, une réelle distinction. Elles étonnent les femmes du monde qui, par aventure, entrent en relations avec elles. Lisez la petite comédie intitulée : *Lolotte*. Une baronne prie une actrice, — cette actrice, c'est Lolotte, — de venir lui faire répéter un rôle qu'elle

doit jouer dans un salon. Lolotte est annoncée, entre, et la baronne de lui offrir aussitôt du madère, du xérès, du champagne, que sais-je encore? Lolotte ne veut rien accepter. Étonnement de la baronne. Comment! cette femme, d'une tenue parfaite, c'est bien la même personne qu'elle a vue avant-hier, au théâtre, dans le rôle de « la petite naturaliste »? Pour convaincre l'incrédule, il faut que l'actrice, changeant de ton, dise avec le geste et l'accent d'une gamine de Paris une des phrases les plus cocasses de son personnage. « Oh! mince alors! s'écrie Lolotte, devenue soudain la petite naturaliste de l'avant-veille, si les billes de billard se mettent à moucharder la jeunesse, il n'en faut plus. » Les billes de billard! Entendez les pères de famille un peu chauves qui se permettent de surprendre leurs filles avec des amoureux. Émerveillée d'un si brusque changement, la baronne essaye de reproduire la pirouette de Lolotte et va tomber sur un pouf.

Ce qui ressort de cette petite pièce, c'est l'extraordinaire souplesse de la cocotte parisienne; car, après la jolie scène où Lolotte a tour à tour le ton d'une mondaine et celui d'une jeune Nana,

voici que la jalousie s'empare de l'actrice : elle vient d'apprendre que son amant fait la cour à la baronne, et, furieuse, elle apostrophe la femme du monde, l'appelle « ma petite chatte ». Et comme la baronne, stupéfaite, s'écrie : « Oh ! mademoiselle, vous qui étiez si distinguée tout à l'heure ! » — « Qui ça ? qui ça ? qui ça ? distinguée ! » réplique l'actrice. « Moi ! c'était pour rire... Et je trouve que vous avez une fichue idée de devenir amoureuse d'un homme dont je suis folle. » Tandis qu'elle s'emporte, entre le mari. Mais quoi ! « Il n'avait qu'à mieux veiller sur sa femme, le mari !... Je m'en moque pas mal... Je casserai tout, je démolirai tout. » Puis elle s'arrête, et, du ton le plus courtois : « Voilà, madame la baronne, voilà à peu près de quelle façon il faudrait jouer cette scène. » Sa bile épanchée en un flot de paroles violentes, elle a pu se reconquérir, détournant l'orage près d'éclater.

Ainsi Lolotte, en moins d'un acte, traverse quatre personnages, si je puis dire, nous offrant l'image animée de cette cocotte nerveuse et souple, tant de fois représentée par nos auteurs.

Cette aptitude aux métamorphoses est bien féminine. Voici trottant sur le boulevard une fillette de quinze ans : elle est modiste ou couturière, elle a poussé dans un taudis. Supposez-la coquette et jolie : oseriez-vous prédire sa destinée? — Dans l'ingénieux badinage qui a pour titre *la Clé de Métella*, se trouve une simple femme de chambre, qui joue coup sur coup deux rôles dans la perfection. Voici la donnée de la pièce : un mari qui veut plaire à sa femme, après l'avoir assez longtemps négligée ; un jeune cousin, peu satisfait de la platonique amitié de la marquise, et qui tient à s'initier aux façons semi-mondaines. Ils se demandent réciproquement des conseils ; mais, en pareille matière, les meilleures explications ne valent pas grand'chose sans un peu de mise en scène. On appelle donc Jacqueline. — « Jacqueline, asseyez-vous ; pour le quart d'heure, vous êtes marquise. » C'est une leçon que le mari attend d'elle. Jacqueline y met une telle adresse, que le cousin s'écrie : « Parfait ! Voyez comme elle est tout de suite arrivée à se donner des airs de princesse. » — Ensuite elle prend les mines d'une Métella. C'est une

seconde leçon, à l'adresse du cousin cette fois. Puis elle redevient marquise, puis cocotte ; et les dispositions qu'elle montre pour les bénéfices de la profession vident, en moins d'un instant, la poche du jeune homme. — « Est-ce bien cela ? demande-t-elle à son maître. — Oui, Jacqueline ; mais il faut lui rendre son argent. Avec lui, vous êtes femme du monde. — Pardonnez-moi, » répond l'espiègle avec une révérence ; et, de l'air d'une grande dame : « C'est pour les pauvres ! »

Assurément la malice des auteurs perce, à plusieurs reprises, dans les répliques des personnages. C'est un procédé à remarquer chez MM. Meilhac et Halévy : ils interviennent souvent dans le dialogue, et peuvent ainsi risquer bien des mots qui, mis au compte du personnage, surprendraient. Mais nous sommes d'autant plus à l'aise pour chercher ici leur sentiment. Oui, certes, la femme a le sens inné de la scène, le génie de l'évolution. Et ce don seul explique l'élégance des grandes courtisanes, qui, pour la plupart, sont « peuple » d'origine.

Dans leur très curieux ouvrage sur *la Femme au*

*dix-huitième siècle*, MM. de Goncourt font observer que « les enchanteresses du temps » montaient du ruisseau. « Une Laguerre, fille d'une marchande d'oublies ; une Quoniam, fille d'une rôtisseuse ; une d'Hervieux, fille d'une blanchisseuse ; une Contat, fille d'une marchande de marée ! » Comme leurs devancières du siècle dernier, les « enchanteresses » d'aujourd'hui s'envolent, presque toutes, des faubourgs ou du village. Assez rares, celles qui partent du vrai monde ; moins rares, mais rares encore, celles qui nous arrivent de l'étranger ; et, d'une façon générale, on peut dire que l'aristocratie du vice a dans les veines un sang plébéien. — D'où les cocottes de MM. Meilhac et Halévy ont-elles pris leur élan ? Blanche Taupier gardait jadis les moutons ou les vaches, si je me souviens bien ; ainsi Métella. Et la mère de Fanny Bombance tient à Montmartre un estaminet !

Seules, à coup sûr, les mieux douées (encore y faut-il la veine), pénètrent dans la sphère rayonnante de la haute bicherie. La beauté n'y suffit pas ; il y a même de ces laideurs qui font fortune. L'important est le je ne sais quoi, le « chic ». Que

l'aimable enfant ait une assez jolie voix pour chanter l'opérette, des altesses sèment aux pieds de la diva les billets de banque ; tout Paris s'occupe d'elle, ses migraines sont commentées, et c'est à peine si, respectant l'alcôve, de trop galants reporters n'y introduisent pas le public !

Curieuses parfois, les mères qui ont de telles filles ! Dans *Tricoche et Cacolet*, un vieux client du petit café que dirige la mère de Fanny Bombance, demande à la bonne femme si elle a pardonné ; — car madame Boquet n'a pas, comme d'autres, guidé les premiers pas de la cocotte. « Le jour où elle a filé d'ici avec ce mauvais cabotin des Batignolles, répond madame Boquet, j'étais furieuse. Mais qu'est-ce que vous voulez ? Quand, six mois après, je l'ai vue revenir dans une grande voiture jaune qui a fait une émeute dans le quartier... Ces choses-là, on a beau dire, ça fait quelque chose à une mère. » Voilà le premier trait : l'amour-propre de la mère que flatte le succès de la fille. Dans *le Mari de la Débutante*, c'est maman Capitaine qui expose à sa filleule les avantages comparés du loto familial et de l'indépendance ; et Nina la

priant de choisir pour elle, la vieille friponne conclut que, somme toute, les deux existences « ont du bon ». Elle a mené les deux, madame Capitaine ; et ma foi ! elle le reconnaît, il y a du pour et du contre. Toute cette conversation est une merveille de légèreté : rien qui choque, l'ironie toujours présente des auteurs nous empêchant de prendre les choses au grand sérieux et relevant d'un sourire le cynisme de la marraine.

Mais le type de ces mères à part c'est madame Cardinal [1]. Madame Cardinal est une idéaliste en son genre. D'une ambition ingénument corrompue, elle veut que ses filles, — Pauline et Virginie, — aient écuries et remises, hôtels princiers, plus encore, qu'elles soient vicomtesses ou marquises. Au moment où commence l'histoire, Pauline, qui danse rue Le Peletier, est une fleur de péché bien gentille, mais qu'on n'a point cueillie. Quinze ans bientôt et pure. La crise approche : « il y a marchand », comme on dit à la salle des ventes ; mais quoi ! le monsieur ne plaît pas à la gamine,

1. *Madame et Monsieur Cardinal* et *Les petites Cardinal*, 2 vol. par M. Ludovic Halévy.

et madame Cardinal se ferait scrupule de la brusquer. « D'ailleurs, avoue-t-elle, à quoi bon se presser ? La petite sera plus jolie l'année prochaine que maintenant. » Quant à Virginie, elle est en bonne voie ; un certain marquis Cavalcanti lui a loué un appartement superbe où demeure toute la famille Cardinal. L'affaire s'est traitée selon les règles ; M. Cardinal y a mis un tact parfait, madame Cardinal beaucoup de bonhomie, Virginie une indifférence absolue. Tandis que sa mère et le marquis arrangeaient les choses, « elle ne bougeait pas plus que s'il avait été question de la découverte de l'Amérique ». « Par bonheur, ajoute maman Cardinal, c'était sans importance, on n'avait pas besoin d'elle pour le moment. »

Voilà le ton. Il est d'une exquise trivialité. Immorale et candide, madame Cardinal nous met aux lèvres un sourire. D'autant plus amusante que son impudeur se dupe elle-même, se vante naïvement d'être une vertu. La mère de Virginie n'en doute point : en livrant sa fille à l'amour du marquis, elle accomplit son devoir, puisqu'elle assure l'avenir de son enfant. N'est-elle pas une

bonne mère ? Et quelle épouse par surcroît ! Elle admire son mari autant qu'elle aime ses filles ! Mais laissons là M. Cardinal, — admirable pourtant. Il est un Dieu pour sa femme, tandis qu'elle est une Providence pour Virginie. Et c'est la Providence qui nous intéresse. La Providence a des mains au service de ses conseils : les joues de Pauline et de Virginie en ont su quelque chose. Mais aujourd'hui que Virginie est marquise (car le marquis l'a épousée), et que Pauline a son rang dans la « haute bicherie », madame Cardinal se ferait volontiers la domestique de l'une ou de l'autre. Le cœur d'une mère dans l'âme d'une servante ! Pourtant le succès de Pauline ne lui donne pas une joie pleine ; Pauline s'est « lancée » d'elle-même ; et, sans doute, si elle avait suivi les conseils de sa mère, elle serait aujourd'hui non une cocotte, mais une grande dame. Du moins, dans son monde, elle a bien marché : chez elle, un train de maison éblouissant, onze domestiques, un jeune prince féru d'amour. « Quel chic, ma chère, quel chic ! ! s'écrie la grosse maman ; et à un certain point de vue, c'est presque flatteur

pour une mère de voir son enfant dans un pareil chic. » Le respect du valet de chambre l'attendrit, les câlineries de sa fille lui dilatent le cœur, la gentillesse du prince la grise presque. Toutefois, c'est Virginie qu'elle préfère : Virginie est « un ange ».

M. et madame Cardinal sont allés la voir à Florence ; ils ont passé huit jours dans son « palais ». Le marquis les a comblés de cadeaux. Et M. Cardinal disait : « Ça fait plaisir, des cadeaux qu'on peut accepter la tête haute... les cadeaux d'un vrai gendre. » Le vrai gendre leur envoie d'ailleurs six mille francs par an; et la jolie maison de Ribaumont, que l'ambition grotesque de M. Cardinal emplit de ses colères et de ses rêves, est un présent de la marquise.

Madame Cardinal aura, comme épouse, un grand chagrin : la gloire municipale de son mari trébuche sur un malentendu. Mais la mère est heureuse. Je ne vois dans l'histoire de cette âme rudimentaire qu'un instant critique; c'est l'heure où, chez elle, luit soudain la notion du bien et du mal. Madame Cardinal a lu le dossier de son mari : « Le sieur

Cardinal est un personnage d'une moralité équivoque, et dont l'aisance paraît devoir être attribuée à une source impure. » La nuit suivante, madame Cardinal ne dort pas, elle s'interroge. C'est un monologue en sourdine : « As-tu bien fait ton devoir? Est-ce que ce serait vrai? Est-ce qu'elle n'aurait pas été honorable la vie de M. Cardinal? Alors tu serais coupable, toi, son épouse. » Mais elle se rassure : « On dit qu'il n'y a qu'une morale... C'est des bêtises. Il y a autant de morales que d'individus. Il fallait avant tout assurer le repos de M. Cardinal. »

Ainsi, l'épouse justifiant la mère, s'évanouissent avec l'aurore les inquiétudes de la bonne femme. Et jamais plus elles ne renaîtront. La mère de Pauline et de Virginie est une conscience à l'envers qu'une grâce d'en haut pourrait seule retourner.

A coup sûr, il y a dans Paris un certain nombre de mères peu scrupuleuses qui « lancent » ou rêvent de « lancer » leurs filles. Mais je doute qu'elles aient pour la plupart la bonne figure et l'ingénuité de madame Cardinal. Où M. Ludovic Halévy s'amuse, un observateur implacable creuserait en

pleine horreur. Dans certaines pages de *Claire Aubertin*, MM. Vast-Ricouard ont illuminé d'en bas les profondeurs fangeuses au-dessus desquelles voltige souriante la fantaisie de notre auteur. Sous les traits qu'elle jette à chaque pas, cette fantaisie parisienne, l'eau des marais les plus impurs scintille; mais que ce miroitement cesse, le charme est rompu : le noir des eaux trahit la boue du fond, et l'on est pris de dégoût.

Dès qu'on nous invite à réfléchir, rien de plus odieux, en effet, que le spectacle d'une mère livrant sa fille à la prostitution. Que madame Aubertin abandonne Claire à l'amour sénile d'un banquier, pour se débarrasser elle-même de toute contrainte; ou que toute autre femme batte monnaie avec la jeunesse, avec la beauté de son enfant, si monstrueuse est l'immortalité de ces deux créatures, que la conscience les frappe l'une et l'autre d'un égal mépris. Les milieux peuvent différer ainsi que les motifs; c'est affaire au moraliste. Le sentiment, l'instinct, si l'on veut, n'a point de ces balances subtiles; et, comme au théâtre, l'instinct mène la foule, il n'est pas étonnant que la haute

comédie de nos jours n'ait osé qu'une fois nous présenter une de ces mères. Rappelez-vous, au second acte du *Mariage d'Olympe*, cette Irma arrachant une pension de cinq mille francs à l'imbécile époux de la courtisane et profanant, aux lueurs d'une orgie, le château des Puygirons. Encore Émile Augier a-t-il semé le grotesque à pleines mains. Gaieté sinistre, il est vrai, mais qui emporte le rire, voile à demi l'horreur de la situation. Ce que personne encore n'a tenté, c'est de mettre sur la scène une Irma qui ne blague pas, une madame Cardinal sachant bien ce qu'elle fait.

Derrière l'Irma d'Émile Augier, on sent la présence de l'auteur : certains mots sont de lui et non pas d'elle. De même avec M. Ludovic Halévy. La note, certes, est bien différente, le cynisme y sonne gaiement, mais c'est encore l'écrivain qui la donne. Sans le savoir, madame Cardinal se moque d'elle-même, M. Ludovic Halévy lui soufflant à maintes reprises des phrases qui la persiflent. Et ces phrases sauvent le reste. Le moyen de se fâcher contre un personnage qui a l'air de vous dire : Je ne suis pas sérieux !

Trait commun à beaucoup d'autres, dans les comédies ultra-parisiennes auxquelles je reviens. De là, chez MM. Meilhac et Halévy, la gentillesse du vice. Inconscient ou à peu près, il désarme ; ironique envers lui-même, il amuse. Et notre plaisir est plus grand encore, quand le vice, ne s'épargnant pas la moquerie, la prodigue à ses dupes.

C'est ainsi que la malice souvent très vive de nos écrivains corrige et relève ce qu'il y a d'assez peu moral dans leur optimisme. Immoralité dès lors exquise, toute de verve, se purifiant à la flamme de l'esprit. MM. Meilhac et Halévy sont les Philintes narquois du monde des cocottes.

Les « biches » du Boulevard et du Bois les intéssreent, et même ils les affinent quelque peu; mais leur fantaisie est à fleur de terre, je veux dire très proche du vrai, avec une pointe de scepticisme toujours visible et fort aiguisée. Témoin les mots raides dont ils piquent leur dialogue. Sans doute, ce n'est pas l'âpreté d'un Gavarni. « Que Dieu, monsieur, préserve vos fils de mes filles! » fait dire le terrible caricaturiste à une vieille mendiante qui remercie un bourgeois. Profonds, cer-

tes; comiques, si l'on veut; amers, par-dessus tout, de pareils traits sont d'un pessimiste. Cette gueuse a pour filles des Nanas. Les cocottes de MM. Meilhac et Halévy, si bien pourvues de griffes qu'elles soient, demeurent séduisantes.

Les idées odieuses, les images sales, qui se lèvent en nous au seul mot de prostitution, ne se présentent point lorsque paraît sur la scène une Fanny Bombance ou une Mariette. Ni laideurs ni catastrophes autour d'elles. Nul collégien ivre d'amour ne se tue au seuil de leur boudoir. Nul honnête homme ne vole pour elles, ne roule au déshonneur pour un baiser d'elles. Leur luxe, enfin, n'a pas, comme celui de Nana, de ces gouffres où disparaissent les flots d'or, les millions.

Elles ne sont point des « filles » pour engloutir dans un gaspillage effréné des fortunes entières, puis, dans une heure de misère noire, les créanciers pressant, courir vers une maison borgne, et là, gagner vingt-cinq louis, tandis que leur hôtel flamboie d'une fête sans trêve! Elles savent prévoir, calculer [1]. Sans inquiétude, elles semblent voguer

1. Dans *Loulou*, une cocotte examine avec le soin d'une ménagère les comptes de ses domestiques.

TAYLOR INST. OXFORD

sur un fleuve d'argent au cours tranquille. Dans la transparence de ces eaux limpides, elles sourient à leur image. Et comme nul heurt ne risque de briser leur barque, elles n'ont pas de ces colères folles d'où jaillit l'ordure, le juron puant de la fille.

Si d'aventure elles sont jalouses — de cette jalousie nerveuse dont j'ai parlé, — leur voix devient tranchante, leur argot devient âpre; c'est un sifflement de mots vifs, mais non un débordement d'injures grossières. Quand la colère ne les trouble pas, elles sont charmantes. Leur rouerie étincelle d'élégance. Elles ont une grâce à part : la grâce du plaisir coquet, du mensonge piquant, à la française.

Perfides et sémillantes, elles sont les Célimènes du billet de banque ; et comme elles ne trompent que les petits marquis, jeunes ou vieux, d'un siècle d'argent, on applaudit volontiers aux jolis vols des scélérates.

Que la réalité, nullement embellie, soit lamentable, je l'avoue. Et M. Zola n'a pas tort lorsqu'il dit : « On met en avant des exceptions... Eh bien, grattez le vernis, grattez les phrases volées, vous trou-

verez la grossièreté et la sottise originelles... Quand le monde n'est plus là, écoutez à la porte de la chambre à coucher, et dans la fille qui ôte sa distinction avec sa chemise, reparaîtra l'enfant des faubourgs, bête comme une oie, ignoble comme un charretier [1]. » Oui, si pimpantes que soient les apparences de la haute prostitution parisienne, elle est dans son fond la tristesse et l'imbécillité mêmes. Mais quoi! si nos auteurs ne vont pas au delà des apparences et même les embellissent, ils nous amusent sans nous tromper. Du moins, leur fantaisie, serrant de près l'observation, n'éveille en nous qu'une illusion légère, transparente en quelque sorte. Il y a là un art très raffiné, essentiellement français.

Je comprends que cet art si fin ne satisfasse point l'école naturaliste. Elle déshabille la courtisane que les délicats se plaisent seulement à décolleter. Elle lui enlève, avec ses dentelles, avec sa chemise enfin, ce rayonnement d'esprit dont ses observateurs indulgents aiment à la parer. Elle

1. Voir le *Figaro*, article de M. Zola : *Comment elles poussent.*

la dresse à nos yeux superbement nue et redoutablement stupide : elle la montre absorbée « dans un amour d'elle-même », suivant d'un regard ravi les contours de sa gorge et de ses hanches, promenant ses mains sur les splendeurs de sa chair[1].

Nana est bien, je l'avoue, un monstre lubrique aux formes humaines. Nul esprit, odeur fauve, âme de fange, mais les « belles petites » de nos deux auteurs ont précisément ce qui manque à « la blonde grasse » de M. Zola : le chic parisien. Sans doute, ils ajoutent au charme spécial de la cocotte l'éclat de leur esprit; mais enfin, ce charme, il existe, et je défie qu'on en trouve un atome dans tout le roman de *Nana*.

Que la verve des « filles » les plus spirituelles soit une verve de seconde main; la distinction des plus distinguées une parure d'emprunt, cela est vrai; mais puisqu'elles font illusion quand il leur plaît, cette illusion, rendez-nous la sensible, quitte à la détruire après coup. Or le romancier naturaliste ne l'a pas un instant fait naître en nous. Les co-

1. *Nana*, p. 235.

médies de MM. Meilhac et Halévy corrigent l'étude de M. Zola, en reposent.

Il y a dans cette étude une outrance sensuelle. L'hallucination y éclate, aboutissant, dans une vision à la saint Antoine, au triomphe de la chair. « Nana éclaira Paris d'un redoublement de splendeur. Elle grandit encore à l'horizon du vice, elle domina la ville. » Phrases romantiques, qui débordent la réalité. Rien de pareil chez les auteurs de *la Boule*. Nerveux, mais non malades, d'humeur peu tragique, à l'abri de l'éblouissement et de la terreur, ils ne voient pas dans la femme entretenue la luxure vivante, buvant la moelle et le sang d'une ville, broyant l'élite d'un peuple sous le poids adoré de sa peau velue. Ils s'inquiètent médiocrement de la corruption répandue par la « bête ». C'est aller trop bas dans l'analyse, trop haut dans la réflexion. Ni si haut, ni si bas ; ni les horreurs de la pathologie, ni les chimères de l'idée ! Ainsi raisonnent sans doute nos deux Parisiens.

Et puis, la séduction particulière de la grande courtisane, ce n'est, après tout, ni la beauté, ni la volupté. C'est, avec le tapage étourdissant du

luxe, l'allure crâne, l'air provocant, le ton leste, le bagou endiablé. MM. Meilhac et Halévy ont vu cela et l'ont rendu. La cocotte a bien chez eux la désinvolture de la pose, le pétillement de la blague ; elle nous apparaît sous l'armure en quelque sorte et dans son prestige.

## III

« Voilà les femmes, s'écrie un personnage de *Mi-Carême*, à cause de qui nous faisons le désespoir de nos familles. » Ce personnage se nomme Boislambert. Les Boislambert sont nombreux. Brésiliens ou Suédois, vicomtes ou bourgeois, gommeux de vingt ans, gâteux de soixante, les Jocrisses de l'amour pullulent chez MM. Meilhac et Halévy. Les « belles petites » ont pour les charmer quelques mots bien bêtes, d'un effet irrésistible. « Mouton rose » est particulièrement doux. Appelez-moi, je vous prie, « mon petit mouton rose », et toute ma fortune vous appartient. En vérité, pareille faveur ne saurait se payer trop cher.

Je veux être appelé mon rat,
Mon gros n'amour et mon p'tit chat [1],

demande le baron de Châteauminet à Suzon l'ouvrière.

Ἀνάγκη ! comme dit Hugo. Ces messieurs n'y peuvent rien : l'ironie du sort les a marqués pour être à jamais les dupes des cocottes et leurs souffre-douleurs. Il faut, entendez-vous? il faut qu'ils adorent les femmes, les couvrent de bijoux, leur meublent des boudoirs, pleurent à leurs pieds, et, pour récompense, soient trahis et raillés par elles. Ils sont les « cocus » de l'amour libre et coûteux. Dans un accès de mélancolie bouffonne, La Musardière [2] dit à sa femme : « Est-ce que vous vous figurez que c'est pour mon plaisir que j'ai des maîtresses ? » Et comme sa femme a l'air de s'étonner : « Je suis né pour ça, avoue le malheureux. Je suis de ceux à qui le destin a dit : Toi, tu aimeras les femmes... Et toujours tu les aimeras... toujours, toujours ! Ces gens-là, les femmes ne peuvent généralement pas les souffrir. Alors elles s'amusent à taper dessus

1. *Janot.*
2. *La Boule.*

et elles s'en donnent, elles s'en donnent!... Je le sais bien, moi, sur qui elles ont tapé!... »

C'est la théorie du gâtisme providentiel. Dans sa fantaisie, elle renferme, par malheur, une part trop grande de vérité.

La Musardière est aux Jocrisses de l'amour, dans ce théâtre, ce que Perrichon est aux autres bourgeois de Labiche. Il n'est pas un gâteux, il est *le* gâteux. Tous les ridicules de ses confrères ont en lui leur épanouissement. J'y vois le type du « vibrion » burlesque.

Ordinairement, chez MM. Meilhac et Halévy, les nigauds que plument les cocottes passent sous nos yeux comme des silhouettes. La Musardière est posé de face, en pleine lumière.

Physionomie de vieux beau, favoris et cheveux teints, aisément attendri, bête à faire pitié. Écoutez, au premier acte de *la Boule*, le récit de ses amours avec Mariette. Il l'a rencontrée chez un pâtissier, elle mangeait des gâteaux avec trois ou quatre de ses petites amies: elles se communiquaient leurs rêves. Moi, dit Mariette, qui alors était élève au Conservatoire, je voudrais trouver « une bonne âme qui au-

rait assez de confiance en moi pour me louer un petit appartement de huit cents francs, et pour me permettre d'y vivre honnête. » La Musardière fut ému. « Je serai cette bonne âme, m'écriai-je, et le lendemain je lui louai un entresol de trois mille francs. » Quelques semaines plus tard, il lui en louait un de cinq mille. — Et elle a accepté ? interroge Paturel. — « Oui... parce qu'alors elle n'avait plus le droit de me rien refuser », répond La Musardière, et avec une noble humilité : « Moi seul je fus coupable... La pauvre enfant n'eût pas demandé mieux que de me résister. » — N'en doutez pas, Mariette est un « ange ». Pourquoi désire-t-elle aujourd'hui un appartement de huit mille francs? Parce qu'elle a pour voisine une cocotte, et que ce voisinage est blessant : d'autant, nous dit le vieux beau, que parfois on se trompe de porte. « Ainsi, un soir, j'arrive chez Mariette... je trouve un jeune homme installé là tout de son long ; je m'étonne, je me fâche. Ce jeune homme s'était mépris, il croyait être en face, monsieur, il croyait être en face. J'ai bien ri. » Le pauvre homme !

Et comme elle l'effraye ! N'ayant pu obtenir l'ap-

partement désiré par « l'ange », il ne sait comment annoncer la chose à cet ange irascible. Il veut lui écrire, commence une lettre, une autre, se décourage. Alors, avec la portière du théâtre où Mariette joue les premiers rôles, s'engage une conversation rapide, qui vaut son pesant d'or. Il raconte à cette bonne madame Pichard qu'il lit toutes les lettres adressées à l'ingénue, et souvent même c'est lui qu'elle charge des réponses. Là-dessus, une anecdote : « Il y a un mois... Elle avait reçu une lettre impertinente dans laquelle un militaire... c'était un hussard... avait le toupet de lui dire qu'il l'attendait le lendemain à Melun. » Eh bien ! Mariette l'a prié de répondre ; et qu'a-t-il répondu ? Une ligne seulement : « Attendez-moi, j'irai. » Et le lendemain ? interrompit la portière. « Elle n'y est pas allée, répond le benêt... elle est allée à Rambouillet le lendemain, voir sa marraine... elle est allée à Rambouillet, et pendant ce temps-là, le hussard l'attendait à Melun ! C'est ça qui est drôle ! » — « Il y en a comme ça », conclut, avec tout le public, madame Pichard.

La Musardière n'est plus un homme : c'est un

toutou. Mariette lui dit: Va là; il y va. Elle le siffle; il revient. Elle l'interroge d'une voix sèche: A-t-il loué l'appartement? Le malheureux balbutie. Les mots lui sortent de la bouche hachés par l'émotion. Il tremble, sue la peur. Si Mariette fait mine de ne pas « gober » ses explications, le désespoir le prend. Il ouvre son portefeuille, les huit mille francs y sont. L'ange est convaincu, mais, après avoir compté les billets, très lentement il les met dans un carnet qu'il a tiré de sa poche. Le tour est joué. La Musardière a bien une minute d'étonnement, mais il craint déjà d'avoir paru s'étonner.

Et pourtant, ce gâteux, il a une femme charmante, et qu'il aime! Menacé de témoigner dans un procès en séparation, où ses amours avec Mariette seront forcément dévoilées, il s'écrie avec une entière conviction : « Je suis un homme de famille, moi! » Il a beau faire, le procès a lieu. Gros d'humiliations et de chagrins pour le vieux beau, ce procès comique. Et c'est de Mariette que part le coup le plus cruel! « M. de La Musardière a été pour moi un guide, un conseiller, un ami..., mais pour avoir été autre chose, jamais de la vie. »

Est-ce assez outrageant? Et la coquine ajoute qu'un prince, son amant, lui fait construire un hôtel! Aussi de quel ton, à la fois douloureux et grotesque, La Musardière, se tournant vers Paturel, lui dit : « Quand je vous vois, je ne peux oublier qu'avant de vous connaître j'avais tout ce qui sur cette terre constitue le bonheur... une femme qui m'était dévouée! une maîtresse que j'adorais! » A l'heure présente il n'a plus rien. — Sa maîtresse l'a cyniquement lâché, sa femme demande la séparation.

Il en est du vieux beau, chez MM. Meilhac et Halévy, comme de la cocotte. Elle est inconsciente dans le mal, il est inconscient dans le vice. Sans le vouloir elle se moque souvent d'elle-même; sans le savoir, il se tourne lui-même en ridicule. — Ainsi, qu'ils mettent en scène les « belles petites », ou les dupes des belles petites, nos auteurs ont un procédé identique. Et la mesure dans laquelle ils combinent l'observation et la fantaisie est la même, qu'il s'agisse des unes ou des autres.

De là, dans la bouche du baron de La Musardière, ces mots que j'ai cités. Mots de théâtre, qui pourtant jaillissent du réel. Car enfin, ce baron, en

dépit de l'outrance comique, il est vrai. Il y a des La Musardière sur le pavé de Paris. Ils sont même assez nombreux. Bataillon d'invalides : les vieux de la vieille de l'amour, toujours amoureux.

Les corriger, la mort seule le peut. Coûte que coûte, il faut qu'ils traînent dans les coulisses leurs grâces séniles. Lovelaces flétris, ils vont de boudoir en boudoir... aimés pour eux-mêmes, bien entendu. Ils payent assez pour le croire. Leur rêve serait de mourir aux pieds d'une jolie femme, sinon entre ses bras. Mariés, ils ont pour l'épouse un respect intérieur très conciliable, suivant eux, avec le scandale de leur conduite. C'est qu'à vrai dire ils n'ont plus le sentiment du scandale. Que voulez-vous? Il y a deux sortes d'amours : l'amour du foyer, qui a l'éclat discret d'une veilleuse, et l'amour du foyer de la danse, qui brûle le sang! Or, décemment, la femme légitime ne saurait préluder au repos conjugal par d'enivrants entrechats. Il faut donc à certains tempéraments, avec l'ange du pot-au-feu, l'ange endiablé du champagne et du chambertin. Ainsi pense et parle, aux termes près, le baron de La Musardière. Enlevez-lui l'épouse, la maîtresse ne lui suf-

fit pas; enlevez-lui la maîtresse, l'épouse lui suffit moins encore. Enlevez-lui les deux, il pleure comme un enfant. Le monde devient pour lui un océan de misères, sur lequel il flotte éperdu et bouffon.

Séparé de la baronne, privé de Mariette, La Musardière est bien ce naufragé du gâtisme, son imbécillité en devient touchante. Il supplie sa femme de lui pardonner, avec de vraies larmes dans la voix : « Qui donc me consolerait des traitements que les autres femmes me font subir? » — Naturellement, comme *la Boule* est une bouffonnerie, la baronne se laisse attendrir. Toutefois, en dépit de cette concession au genre de leur pièce, les auteurs ont soin d'ouvrir un jour sur l'avenir. Leur Don Juan attardé restera jusqu'à la fin un Don Juan. N'a-t-il pas rencontré un nouvel « ange » dans le passage des Panoramas? Le nom seul diffère : l'ingénue d'aujourd'hui est une Léontine. Elle aura le logement que devait avoir Mariette, et les choses iront leur train. Voilà qui est finement observé.

Dans *Froufrou*, paraît un La Musardière de meilleure mine, — au second rang, d'ailleurs, et de profil. — C'est le père de Froufrou, Brigard. Ri-

dicule par instants, il n'est pas un Jocrisse. Nulle dignité, mais, avec de la tenue, un rayon d'esprit. Aussi bien, dans une comédie de caractères, le ton d'un grotesque serait une fausse note. Il y avait là, pour MM. Meilhac et Halévy, une question de tact. Ils ont su garder la mesure : une de leurs qualités est le sentiment de la nuance. — De plus, la pièce tourne au drame; et le drame dérive en grande partie de la mauvaise éducation donnée par Brigard à Froufrou. Partant, chez Brigard, un ridicule moindre et quelque chose de plus triste. Il est triste, en effet, qu'un père s'expose aux railleries de sa fille, quand par aventure il parle sérieusement. Une baronne très maligne le salue d'allusions spirituellement cruelles, qui l'humilient devant Froufrou. Et comme il se réclame de ses cheveux blancs, — « Comment? » réplique la baronne, lui faisant remarquer, d'un regard, qu'il les teint.

Parmi les victimes de la cocotte ou de l'actrice, une seule, en ce théâtre, est tragique. C'est le marquis de Noriolis [1] : grand nom, grand air encore,

1. *Fanny Lear.*

mais l'aspect effrayant. Il est fou. Au bout de la débauche, il a trouvé la misère; au bout de la misère, le déshonneur; il s'est vendu; mais, dans une dernière révolte, sa fierté a tué sa raison. Par malheur, MM. Meilhac et Halévy ont versé dans le mélodrame. Au lieu d'une étude puissante, à la Balzac, un pathétique de second ordre, des scènes à effet, rien de plus.

De toute manière, le marquis de Noriolis est une exception dans l'œuvre de nos auteurs. La fantaisie comique, voilà leur vrai domaine, la patrie charmante de leur talent. — Où Balzac a vu le baron Hulot, l'esprit parisien voit La Musardière.

Le baron Hulot[1]! La plus tragique incarnation des hontes et des crimes où peut entraîner la courtisane, qu'elle soit une chanteuse d'opéra ou une bourgeoise, une Josépha ou une madame Marneffe! Plus dangereuse même la lionne pauvre. Josépha entame l'honneur du baron : brèche profonde, mais non irréparable. C'est madame Marneffe qui fait du gentilhomme un concussionnaire, un assassin, un

1. *La Cousine Bette* (Œuvres complètes de Balzac. Calmann Lévy).

père dénaturé, un monstre et, par surcroît, un idiot. Il tombe si bas que, son protecteur lui offrant un pistolet, le courage lui manque : il est devenu lâche. Et cette prostituée du mariage le trompe, l'insulte, lui tord le cœur avec une joie sauvage. Elle imagine un guet-apens : le baron est pris en flagrant délit d'adultère et non pas chez elle, mais dans la maison d'un autre amant de la dame. Quand il sort des mains de cette Marneffe, il n'est plus qu'un « animal lubrique ». Il a ruiné sa famille, abandonné sa femme, sa fille; son frère est mort de chagrin. Et maintenant, soutenu de loin par la pitié d'une ancienne maîtresse, il roule de bouge en bouge, vit avec des fillettes de seize ans, dans un monde crasseux d'Alphonses. Sa famille le retrouve enfin : il est écrivain public dans un quartier misérable, il entretient une gamine. La baronne le ramène, on fête son retour; le pardon, l'amour de tous les siens entoure cette vieillesse honteuse et pourtant respectée. Mais une nuit, sa femme a peur, et, comme elle entend du bruit, elle se lève. Par une porte entr'ouverte sort un jet de lumière avec le bruit confus d'une conversation à voix basse.

Le baron, qui a quatre-vingt-quatre ans, disait à une maritorne : « Ma femme n'a pas longtemps à vivre, et si tu veux, tu seras baronne. » Frappée au cœur, madame Hulot, — le type sublime de l'épouse ! — meurt en trois jours. Hulot quitte Paris et se marie avec sa cuisinière.

Comment se fait-il que le vice, épouvantable dans Balzac, nous amuse chez MM. Meilhac et Halévy? Il ne suffit pas de répondre que La Musardière est grotesque; car Hulot parfois l'est aussi; et le baron de *la Boule*, fût-il plus ridicule encore, s'il était aimé, profondément aimé de sa femme, s'il la ruinait, sa bêtise ne ferait plus rire. Le grotesque n'exclut pas l'odieux : il y a de navrantes bouffonneries. Pour que le personnage du vieux beau soit purement drôle, il faut lui prêter un libertinage innocent. Ainsi, dans *la Boule*, les sottises de La Musardière ne compromettent ni la fortune ni le bonheur de la baronne. La fureur de l'épouse n'est qu'une petite rage nerveuse : le cœur n'est point touché. De son côté, le baron n'est pas meurtri par le destin : les événements le bousculent tout au plus. Voici la formule :

du scandale, nul désastre ; des colères, nulle douleur.

Un rapprochement caractéristique. Hulot dit à sa femme : « Je suis un misérable... C'est affreux qu'un vice coûte plus cher à satisfaire qu'une famille à nourrir. Et c'est irrésistible... Je te promettrais à l'instant de ne plus retourner chez cette abominable Israélite, si elle m'écrit deux lignes, j'irai, comme on allait au feu sous l'empereur. » Dans *la Boule*, madame de La Musardière, demandant à son mari une promesse de conversion, il répond : « Oui, je promets, et j'ajoute même que je ferai tout ce que je pourrai pour tenir ma promesse. » N'avons-nous point la phrase de Hulot, transposée du sérieux au burlesque?

Le contraste éclaire la sérénité sceptique de l'esprit parisien. — Violent par boutades, tragique à ses heures, cet esprit, lorsque sa passion ne l'aveugle pas, est d'une sagacité, d'une gaieté, uniques au monde. Dans la passion même, alors qu'il déclame, perce encore la blague. Blague triomphante quand il est maître de lui, vraiment lui. Titi ou boulevardier, le Parisien a le génie du mot. De là

sa clairvoyance. Qui s'indigne aisément, grossit les choses. Le Parisien de race « s'emballe » rarement, voit juste. De là son optimisme. Le vice a souvent un côté ridicule, quelquefois un intérêt artistique. Le Parisien s'amuse de l'un, jouit de l'autre, — de l'un et de l'autre lorsqu'ils sont unis. Et maintes fois ils le sont.

Où les naïfs se fâchent, le Parisien sourit.

Les puritains et les pédants le lui reprochent. Mais dans leur indignation, il y a comme un levain d'envie. Cette gouaillerie maudite les éblouit. Plus d'un, secrètement, voudrait nous la ravir. Ils sentent qu'elle est à elle seule une aristocratie. Sans compter qu'elle les inquiète; à l'impuissance s'ajoute la peur.

Dialogue parisien, observation parisienne ! Le talent de nos auteurs est tout entier dans cette formule, avec la cause de leurs succès. Leur théâtre est le commentaire vivant d'un certain Paris : le Paris élégant de ces vingt dernières années. Et ce Paris s'est reconnu deux fois chez eux : sur la scène et dans leur ironie.

## IV

Le chef-d'œuvre de ces blasés, qui sont des enchanteurs, c'est l'enchanteresse par excellence, la Parisienne de race, la grande mondaine, hardie et fantasque.

Créature à part, nerveuse et frêle, séduisante et folle, dont la robe fait « frou, frou, frou », et dont les pieds font « toc, toc, toc [1] ». Merveille de grâce et de crânerie, la poésie vivante de l'insouciance et de la frivolité. Coquette et fière, curieuse du mal, et, quand elle y tombe, à peine coupable, tant elle est étourdie. Un mot l'irrite, un mot l'enflamme.

1. V. *la Vie parisienne.*

Nul équilibre : elle a dans un corps de fée une âme d'oiseau.

Qui pourrait ne pas l'aimer? « L'amour, dit un personnage de ce théâtre [1], c'est une petite femme, pas plus haute que ça, qui vous fait poser et qui se moque de vous, qui vous donne des rendez-vous et qui n'y va pas, qui se barricade derrière un cordon de sonnette, et qui de là, avec des petites mines de roquet en colère, vous crie : « Non, je ne vous » aime pas. » L'amour, c'est la petite marquise. L'amour, c'est Froufrou. « Une porte qui s'ouvre, et tout le long de l'escalier un bruit de jupes qui glisse et descend comme un tourbillon... Froufrou. Vous entrez, tournez, cherchez, furetez, rangez, dérangez, bavardez, boudez, riez, parlez, chantez, pianotez, sautez, dansez, Froufrou, toujours Froufrou. Et je suis bien sûr que, pendant que vous dormez, l'ange qui vous garde agite doucement ses ailes avec ce joli bruit : Froufrou ! »

La voilà cette délicieuse créature. Petite-fille détraquée des grandes dames d'autrefois, elle a ses

1. Boisgommeux, dans *la Petite Marquise.*

aïeules dans les coquettes de Marivaux. Mais quelle différence de ces Françaises à cette Parisienne! Les unes s'analysent, raisonnent, avec quelle subtilité! La petite marquise ne raisonne plus; et quant à l'adorable et malheureuse Froufrou, il suffit d'une querelle pour qu'elle brise, comme un éventail, son honneur et sa vie.

Gâtée de naissance, cette Parisienne est une malade. Elle court fiévreuse aux abîmes. Qu'elle s'arrête frissonnante au bord du gouffre ou d'un bond s'y précipite, libre aux auteurs. Les jeux de la fortune sont infiniment complexes. Mais la petite marquise est une Froufrou sauvée d'elle-même par l'homme qui pourrait la perdre; Froufrou, c'est la petite marquise à jamais perdue par un homme qui l'aime trop. Au moment du vertige, l'une rencontre un imbécile qui la révolte; l'autre, un amant passionné, prêt à mourir pour elle, et qui l'entraîne avec lui dans la mort. L'une est la comédie, l'autre est le drame. Mais peu nous importe l'événement : elles ont fait l'une et l'autre le même rêve, celle-ci est la sœur tragique de celle-là.

Elles sont des enfants. L'amour leur apparaît sur

« un nuage de pourpre et d'or ». Mais, si l'imagination les égare, il y a chez elles une élégance innée qui les éloigne du mensonge : l'hypocrisie de l'adultère banal leur est odieuse, elles sont braves.

La petite marquise d'abord. Avec elle nous restons dans la fantaisie. Son mari l'exaspère! Un monsieur qui écrit un gros livre sur les troubadours, au lieu d'adorer sa petite femme! Boisgommeux, lui, est si gentil pour elle; il promet de l'aimer toujours. Elle est charmée; mais tromper le marquis, se partager entre son mari et son amant, fi donc! Un jour pourtant, elle accepte un rendez-vous; Boisgommeux croit la tenir. Que non pas! La petite marquise est d'essence trop fine pour se résigner aux platitudes des amours cachées. Sur le point d'entrer dans la chambre où l'attend le gentilhomme, elle voit tout son passé : son enfance heureuse et libre dans les grandes allées du parc, le couvent, ses premiers triomphes de jeune fille... tant d'espérances, pour arriver à quoi? Alors, éperdue, elle saute dans un fiacre, retourne chez elle, jurant que de sa vie elle ne recommencera pareille aventure.

Ainsi, la petite marquise recule devant les hontes de l'amour à trois; mais qu'elle puisse être tout entière à son amant, elle n'hésitera pas : Me voici, prends-moi. C'est au second acte. Le marquis a dit à sa femme : Vous êtes libre. La voici chez Boisgommeux : « Il est à moi, je suis à lui. » Un duo commence, mi-lyrique, mi-souriant : gracieux délire où perce à chaque instant la raillerie des écrivains. Ils nous avertissent. Soyez tranquilles, la chose ne tournera pas au drame. — Darling! darling! — For ever, n'est-ce pas, for ever! — Ce ton high life, ces mots à la mode, qu'en pensez-vous? Est-ce la passion qui parle? Non. Des nerfs, de la grâce, rien de plus. En vain ils s'exaltent ; l'extase est courte : la petite marquise a faim. Nous sommes fixés : le cœur n'est pas sérieusement de la partie. L'explication approche. Car il ne se doute pas de son bonheur, le gentilhomme. « Vous rappelez-vous ce que vous me disiez, quand vous me faisiez la cour?...Votre amour était immense, profond comme le grondement lointain du tonnerre, suave comme la palpitation des étoiles... Si vous étiez libre, me disiez-vous, si rien ne nous séparait l'un de l'autre...

— Oui, malheureusement c'était un rêve.

— Un rêve?

— Dame!

— Eh bien! mon ami, ce rêve va maintenant devenir une réalité. » Coup droit : Comment? Ce n'est pas une plaisanterie? Le voilà, non plus l'amant de la petite marquise, mais son époux *in partibus*. Certes, il est ravi : c'est très gentil ce qu'elle lui propose. Mais « c'est un nouveau point de vue ». Il y a là de quoi réfléchir; d'autant qu'elle s'installe, la brave petite femme; elle tire de sa malle une guipure, une *Revue des Deux-Mondes*. Et que vont-ils faire tous les deux? Pauvre vicomte! Il est pris au piège qu'il a tendu. Comment en sortir? Il éclate enfin : « Votre mari vous a trompée, ma chère, ou bien il s'est trompé lui-même; vous n'êtes pas libre : votre position est fausse; et si j'avais un conseil à vous donner... — Ce serait de m'en retourner, riposte Henriette. » — Oh! non! il n'a pas dit cela; il est trop poli; mais vraiment l'aventure n'est pas drôle. Les répliques se croisent brèves et sèches; l'orage est proche : « Vous ne m'avez jamais aimée », s'écrie la marquise. Et lui : « Je vous ai aimée en

homme du monde. » Le voilà le mot décisif; naïf et profond, il désarme et fait penser. Oui, c'est bien cela; Boisgommeux n'est pas un misérable, il est un sportsman. Pourquoi diable la marquise a-t-elle pris à la lettre des hyperboles? Elle reçoit une leçon un peu dure, mais excellente. Ses rêves s'en vont d'un coup; elle moralise : « Que n'êtes-vous là, mes sœurs? Je ne vous ferais pas de tirades, je vous dirais simplement : Regardez et souvenez-vous! »

Un vrai bijou, ce deuxième acte; le chef-d'œuvre de la fantaisie mondaine. L'ironie se jouant comme une flamme sur une très fine réalité. C'est la crise.

Quant à la Petite Marquise, elle serait l'idéal de la Parisienne, si Froufrou n'existait pas. « Est-ce que vous comprenez Paris sans Froufrou et Froufrou sans Paris? » Le mot est joli et porte loin. Froufrou, c'est la femme du monde enivrée par le monde; c'est la suprême élégance dans l'extrême frivolité. Elle dit vrai, la charmante et la folle : on l'a trop aimée. Le plus léger des pères, un mari trop faible, ont laissé croître ses défauts. Le monde l'a grisée, Un coup de folie l'a jetée frémissante dans l'adul-

tère : il faut la plaindre. Car elle est bonne; le vertige s'est emparé d'elle, voilà tout. De là son attrait. La juger coûte au cœur; la condamner est impossible. Malgré tout, on l'aime : le pardon jaillit de nos âmes lorsqu'elle expire. Pauvre Froufrou! C'est là son dernier mot; et ce mot, tous le répètent, attendris.

Il est superflu, je pense, d'analyser la pièce. Ceux qui me lisent la connaissent. Seule ici, Froufrou m'intéresse. Physionomie complexe, à la fois souriante et tragique. Nulle outrance : la figure est d'une exquise et navrante séduction.

Parmi les héroïnes du théâtre contemporain, je n'en sais pas une qui ait le charme de Froufrou. Elle est, pour un Français, la femme la plus femme qu'il puisse rêver. Rien d'exotique en elle. Rien non plus qui sente l'aventurière. Elle est née chez nous, et dans le monde où nous la voyons. Remarque importante. J'en atteste la comtesse de Terremonde, mistress Clarkson, la princesse de Bagdad.

Origines de hasard, destinées romantiques, âmes monstrueuses, voilà le triple signe qui, dans la mémoire, unit ces trois créations. Elles sont des

symboles incarnés : les symboles du cosmopolitisme, de la décomposition sociale. MM. Meilhac et Halévy n'ont eu qu'une ambition : faire vivre, dans un milieu tout parisien, une Parisienne de race.

En regard de Froufrou, évoquez la comtesse de Terremonde. Elle a le sourire fixe, le regard froid, la taille hautaine. Froufrou n'est qu'un souffle dans un flot de dentelles, de satin et de soie. La comtesse n'aime point, n'a jamais aimé, et ceux qui la voient deviennent fous. Froufrou est trop gracieuse pour n'être pas aimée; mais l'amour qu'elle inspire l'atteint elle-même. La comtesse est une courtisane : son corps est au plus offrant. Il n'y a pas jusqu'à son mari qui ne la paye. L'adultère de Froufrou ne la salit pas : nul mensonge, une admirable insouciance à l'égard de l'argent. La maîtresse de Valréas n'est plus la femme de Sartorys : elle renvoie sa dot tout entière au notaire qui la lui avait envoyée. Et, comme une femme du monde l'en félicite : « N'était-ce pas mon devoir? Cette fortune appartenait à mon fils. » Or, la dot est de deux millions; et « Bien des femmes dans ce monde... », reprend l'amie de Froufrou.

La comtesse de Dumas fils n'a épousé le comte que pour le ruiner. Sans aimer son mari avec passion, Froufrou l'aime certainement; et, lors même qu'elle l'abandonne, elle l'aime encore. Elle est à Venise depuis cinq ou six semaines; une lettre arrive. « Ah! c'est du docteur! » s'écrie Froufrou. Et, tandis qu'elle lit, sa main tremble : De Sartorys a failli mourir, il est sauvé maintenant! Profondément troublée, elle promène ses regards autour d'elle avec lenteur; et d'une voix triste : « Une heure de colère, et voilà où j'en suis arrivée! » Elle n'est pas heureuse; quand son amie la baronne lui demande si elle l'est, elle répond : « Je le suis. » Mais aussitôt, avec une sorte de terreur : « Que deviendrais-je, mon Dieu, si je ne l'étais pas! » Cri d'angoisse, qui remue l'âme.

La nature n'a pas taillé Froufrou pour le drame; elle y périra. Quand Sartorys paraît devant elle, il lui dit : « Je vais me battre, » elle se désespère, comme si elle n'avait pas un instant prévu ce qui devait se passer. Elle est effrayée de ce qu'elle a fait : elle en mesure les conséquences d'un regard éperdu, alors qu'il n'est plus temps d'arrêter le des-

tin. « Deux hommes s'entre-tuer à cause de moi, Froufrou ! Est-ce que cela est possible? Songez donc, Froufrou ! Des chiffons et des fêtes, toute ma vie était là ! Qui m'a jetée au milieu de ces choses si terriblement sérieuses et qui m'épouvantent? » Paroles inutiles. Sartorys est décidé. Non qu'il soit un mari à la Dumas, s'attribuant, à l'égard de sa femme et de l'amant de sa femme, une sorte de juridiction divine. « Il m'a semblé, dit Claude à Dieu, que vous me donniez l'ordre de substituer ma justice à votre justice suprême et d'armer ma main de votre glaive redoutable. » Un quart d'heure après, Césarine meurt comme une bête fauve, tuée par Claude d'un coup de fusil. Sartorys ne fait même pas à Froufrou un reproche; s'il la tuait, il serait odieux. On ne tue pas une enfant : il ne tuera que Valréas, s'il n'est pas tué par lui. Car il n'ira pas, comme le comte de Lys, frapper un homme sans combat. « Je vous aimais, dit-il simplement à Froufrou; vous m'avez trahi, parce que vous en aimiez un autre, et je vais essayer de tuer cet autre. » En vain Froufrou le tient embrassé, le supplie de la châtier, elle, l'unique coupable ! En vain, avec toute

l'énergie du désespoir, elle lui crie : « J'accepte tout, mais ne me condamnez pas à vivre avec cette horrible pensée qu'un homme est mort à cause de moi. » Elle s'évanouit; Sartorys se dégage et sort; il va se battre.

Valréas est mort. Froufrou mourra. Son âme est trop fragile pour ne pas se briser sous de tels chocs. Six mois durant, elle languit, non pas chez Sartorys, qui ne l'a pas revue, mais chez son père. Enfin elle chancelle; son heure est venue; mais avant de mourir, elle veut embrasser son fils, obtenir de son mari le pardon. Près d'expirer, sa sœur la soutenant, elle paraît devant Sartorys, dans cette maison qu'elle emplissait autrefois du bruit de ses jupes et des éclats de sa gaieté. Elle fait quelques pas, tombe à genoux; dans un élan d'amour et de pitié, son mari s'élance vers elle et la prend dans ses bras. Il avait dit qu'il ne pardonnerait jamais : mais qui pourrait tenir contre un tel spectacle! Pauvre Froufrou, il y a moins d'un an la jeunesse et la grâce même! Et maintenant! — Elle sourit à tous les siens, embrasse longuement son fils et, Sartorys s'écriant : « Vous ne mourrez pas, c'est impossible!

— Ne pas mourir? dit-elle, ce serait vraiment dommage; je meurs si doucement. » Agonie poétique, idéale. Une indéfinissable émotion, de celles qui arrachent des larmes et qui pourtant sont une volupté, nous pénètre. Plus réelle, l'agonie de la Dame aux Camélias serre le cœur plus cruellement; celle de Froufrou ne le meurtrit pas; je dirais plutôt qu'elle le dissout, qu'il est sur le point de nous manquer.

Froufrou mourante est toujours Froufrou. Elle veut qu'on la pare une fois morte, qu'on lui mette une robe de bal, une robe blanche et des roses. « Vous verrez, dit-elle avec un pâle sourire et d'une voix défaillante, vous verrez comme je serai jolie, et comme une fois encore vous retrouverez Froufrou. » Ce trait seul est exquis. Sur le visage décoloré de la jeune femme glisse un rayon du bonheur lointain : notre douleur en est comme enchantée, et sur nos lèvres naît, à peine visible, un sourire à la fois douloureux et doux. — On a plutôt la sensation d'un rêve triste que de la réalité même, tant ce dernier vœu de la mondaine ajoute de poésie aux adieux de l'épouse et de la mère.

Et l'impression que j'essaie d'exprimer là est tellement pénétrante, que je désespère de la rendre; il y faudrait la souplesse du vers, son harmonie.

Hélas! elle est morte, Froufrou; ou plutôt elle s'est évanouie. — En la formant, cette petite fée de salon, Meilhac et Halévy ont eu le plus grand bonheur que puisse envier un artiste : ils ont créé un type. L'ensemble de leur œuvre est d'un tissu trop frêle pour ne pas se déchirer vite; mais je ne crains pas d'affirmer que leur comédie de *Froufrou* ne périra pas; elle est un des plus jolis chefs-d'œuvre de l'esprit français. L'observation y est irréprochable, le dialogue y brille d'une grâce aristocratique et, sous la grâce, palpite une sensibilité profonde.

Le troisième acte est fort; je l'ai réservé pour le mieux détacher. C'est l'acte de la crise. Comme elle se débat, Froufrou! Et son mari, quand elle l'appelle à son aide, — son mari qui l'aime tendrement — ne la comprend pas! Son fils qu'elle demande, qu'elle veut maintenant élever elle-même, son fils à cette heure décisive lui manque! Sa sœur enfin, à qui elle a confié le soin de la maison et dont la voilà jalouse aujourd'hui, sa sœur qui pourrait se

marier et dont elle désire le mariage, déclare qu'elle ne se mariera jamais! C'est alors que Froufrou insulte à l'amitié, au dévouement de cette sœur; et sa folie croissant, elle s'écrie : « Mari, enfant, tu m'as tout pris... C'est bien, garde tout. » La toile tombe; quand elle se relève, Froufrou est perdue. Il y a dans ce troisième acte, depuis le premier mot jusqu'au dernier, un progrès dramatique d'une souplesse et d'une rapidité qu'on ne saurait louer trop. Les scènes jaillissent les unes des autres avec une logique ardente, jusqu'à l'explosion finale qui est une merveille. Et quelle vérité! Combien de femmes ont passé, combien passeront par le chemin de vertige où la malheureuse Froufrou tâche en vain de garder l'équilibre!

Involontairement je songe à certaines femmes de M. Feuillet. Lui aussi la mondaine l'attire : c'est *Julia de Trécœur*, c'est *la Petite Comtesse*. Mais il a pour l'outrance un penchant romantique : il cherche à marquer ses créations d'un caractère étrange, qui peut séduire, mais qui en fait des figures exceptionnelles. De plus, on sent en lui le moraliste : il n'aime pas assez la vie pour la

peindre sans la juger. Enfin il est chrétien. Chrétien de bon ton, à la Caro. De là, dans ses romans les plus vrais, des réflexions élégamment spiritualistes qui sonnent faux. Ainsi dans le portrait de la petite Comtesse : « Ce qu'il lui faut chaque matin, chaque soir et chaque nuit, c'est une chasse à toute volée qu'elle dirige avec frénésie, un lansquenet d'enfer où elle fasse sauter la banque, un cotillon échevelé qu'elle mène jusqu'à l'aurore. Un seul temps d'arrêt, une minute de repos, de recueillement, de réflexion, — dont elle serait d'ailleurs incapable, — la tuerait. Jamais existence ne fut à la fois plus remplie et plus vide, jamais activité plus incessante et plus stérile. C'est ainsi qu'elle traverse la vie à la hâte et sans débrider, gracieuse, insouciante, affairée... Cette folle a-t-elle une âme ?... Il m'est difficile de concevoir ce qui pourra survivre à ce corps, une fois qu'il aura perdu la fièvre vaine et le souffle frivole qui semble seul l'animer. » Il est vrai que, dans la suite, le personnage à qui M. Feuillet fait tenir ce langage corrige son premier jugement : « Sa tête est légère et le sera toujours ; sa conduite vaut

mieux qu'on ne le dit, quoique moins peut-être qu'elle ne le dit de son côté ; enfin son cœur a du poids et du prix. » Très bien, nous sortons ici du romantisme voulu et du pseudo-mysticisme. Lorsque M. Feuillet n'y donne pas, il analyse avec une extrême finesse ces caractères de femme compliqués et factices qu'exalte jusqu'au délire la vie du monde. Cependant Froufrou est plus vraie que la Comtesse et que Julia de Trécœur.

FRENCH SEMINAR LIBRARY.
TAYLOR INSTITUTION.
OXFORD.

# V

Je dois conclure.

MM. Meilhac et Halévy sont des artistes. Ils adorent les types originaux, les épisodes amusants, les milieux pittoresques. Quant à l'intrigue, en général peu leur importe. Dans la plupart de leurs pièces, la pièce n'existe pas. Tout sujet leur est bon qui prête à des scènes piquantes, des tableaux vrais. Leurs fantaisies les plus heureuses se composent de tableaux juxtaposés ; et quelques-uns sont de vraies trouvailles.

MM. Meilhac et Halévy connaissent à merveille le Paris curieux d'aujourd'hui. Ils savent le peindre

avec exactitude et s'en moquer. Ils ont, en effet, avec le don du tableau, le don de la charge. Et leur charge est souple, va du ton le plus subtil au plus extravagant. De telle donnée banale ils tirent des situations neuves, où court un dialogue qui est à eux. Ils sont des réalistes spirituels jusqu'à l'excentricité.

En un temps où l'on pontifie beaucoup, MM. Meilhac et Halévy n'ont jamais pontifié. S'amuser de la vie, voilà, je crois, leur unique philosophie ; amuser les autres, leur unique ambition.

Ils ont trop produit. L'économie du talent leur a manqué. Mais il y a, dans leur œuvre, des choses exquises, des actes parfaits.

Ils ne ressemblent à personne. Ils sont des novateurs ; ils ont apporté, avec une fantaisie toute personnelle, des cadres nouveaux, une formule, comme on dit maintenant.

Leur note est, au théâtre, la plus moderne qu'on ait donnée jusqu'ici.

# LE

# THÉATRE DE M. GONDINET

LE

# THÉATRE DE M. GONDINET

---

Avec un ouvrier dramatique des plus adroits, il y a, chez M. Gondinet, un observateur très fin de la vie moderne. Il y a aussi un fantaisiste qui va, tour à tour, de la caricature extravagante à la *blague* raffinée ; idéalement stupide avec *Pontérisson*, et Parisien jusqu'au bout des ongles quand il lui plaît.

Il y a, en outre, un sentimental par échappées. De loin en loin il a voulu nous émouvoir : il a peint l'amour, la jalousie, les nobles fiertés, d'une touche un peu banale, sans doute, mais avec une évidente bonne foi. Ajoutez un poète aimable, qui se plaît ou s'est plu au marivaudage, maniant le vers libre et l'alexandrin avec grâce et facilité. Si l'on se souvient, enfin, qu'il a écrit des opéras-comiques

pour Léo Delibes, et pour la Porte-Saint-Martin un drame historique des plus bizarres intitulé : *Libres!* on conviendra que M. Gondinet, sans avoir réussi dans toutes ses tentatives, est un esprit très souple, un chercheur qui a souvent trouvé.

De ce théâtre multiforme, je laisserai dans l'ombre les côtés secondaires. Trois faces entre les autres m'ont frappé. Ici, les bouffonneries au gros sel desquelles se dégage, entre M. Labiche et M. Gondinet, une étroite parenté ; là des comédies, bouffonnes encore, mais de milieux et de ton plus relevés, lesquelles font naître certains rapprochements avec Meilhac et Halévy. Quant au *Club* et aux *Tapageurs*, ils forment une aile spéciale, le coin le plus moderne de cet édifice polychrome. Ce ne sont plus les arabesques de la fantaisie boulevardière ; ce sont des tableaux « vrais » de mondanités contemporaines. En ces deux œuvres éclate une transformation du théâtre ; et bien que cette transformation me semble marquer, non pas une époque, mais seulement une anarchie brillante, de cette anarchie sortira bientôt, j'en ai l'espoir, une formule durable.

Avec les motifs et la définition de mon rêve, je dois réserver pour la fin de ce travail la dernière de ces trois faces caractéristiques. Les deux premières ont plus d'un trait commun ; car si elles rappellent deux genres différents, illustrés déjà, ce n'est pas toujours d'une pièce à une autre que se trahit cette dualité d'inspiration ; c'est parfois dans une seule et même pièce. Souvent distincts chez M. Gondinet, souvent aussi l'élément gaulois et le parisien s'associent, se pénètrent, se fondent l'un dans l'autre ; et ce qui saisit alors, c'est qu'en éveillant le souvenir de trois noms, l'auteur reste lui-même. Il a sa note reconnaissable dans le quatuor dont il fait partie.

Somme toute, à considérer de ce répertoire les farces et les fantaisies comiques, — M. Gondinet, avec sa pénétration et sa verve caricaturale, est un des maîtres rieurs d'aujourd'hui.

Je ne prétends point que sa gaieté jaillisse aussi large que celle de M. Labiche. Elle ne coule pas avec la plénitude et la sonorité d'un fleuve. On dirait, à de certains endroits, qu'il la canalise afin d'en accroître la vigueur, mais la source est pro-

fonde, malgré tout. Où l'effort est plus visible, c'est lorsque ce rire de M. Gondinet, très sain à l'ordinaire, devient nerveux et sec. Tel celui des auteurs de *la Boule ;* mais, chez eux, cette ironie à saillies brusques est spontanée ; chez leur émule elle est plus voulue, et, par conséquent, plus tourmentée. J'y démêle un je ne sais quoi d'américain.

# I

## LA FARCE

(MM. Gondinet et Labiche.)

Il y a plus d'un an, M. Labiche m'écrivait : « Je me suis adonné presque exclusivement à l'étude du bourgeois, du philistin... C'est une perle de bêtise qu'on peut monter de toutes façons. Il n'a pas de grands vices, il n'a que des défauts, des travers ; au fond il est bon, et cette bonté permet de rester dans la note gaie. » Ce jugement, M. Gondinet, je n'en doute pas, l'approuverait. C'est avec la bonhomie gouailleuse de son devancier qu'il a outré, sur

la scène, les ridicules bourgeois. Nulle âpreté chez lui, non plus que chez Labiche, mais une finesse tranquille, et la persuasion que « Joseph Prudhomme » est une bonne bête.

Aussi n'est-il pas étonnant qu'il ait collaboré au *Plus Heureux des Trois*. Cette folie d'une vérité si gauloise, cette parodie des adultères à l'Émile Augier et à la Dumas fils, n'est-elle point, dans un milieu moderne, l'expression la plus drôle de la philosophie bonne enfant de nos vieux conteurs? Analysant la pièce, j'ai mis en relief cette protestation malicieuse de l'esprit de la vieille France. J'ai rappelé l'*Heptaméron*, les *Vies des Dames galantes*, La Fontaine, Molière; en un mot, cette encyclopédie rarement tragique, railleuse presque toujours, des variétés du « cocuage ». Je ne me répéterai pas. Souvenons-nous, néanmoins, que la tradition dont je parle a ses racines au moyen âge, qu'au XVIII^e siècle Voltaire et Diderot la prolongent, et qu'elle traverse, enfin, l'histoire de notre littérature jusqu'au romantisme.

La conquête, sinon durable, violente au moins, de la France légère d'autrefois par l'idéalisme alle-

mand et par Shakespeare; le triomphe du lyrisme, des poses fatales et des théories sanglantes, a pu, seul, interrompre le développement de l'ironie séculaire; mais en l'interrompant, il ne l'a pas rompu; elle s'est redressée, comme une tige vivace, pour s'épanouir de nos jours dans le vaudeville et dans la farce.

Malheureusement, — je reviens au *Plus Heureux des Trois*, — les collaborations ne livrent pas leurs secrets; d'autant qu'ils sont parfois impénétrables aux collaborateurs eux-mêmes. La pièce dont il s'agit est, au reste, si une [1] qu'il serait puéril d'y chercher M. Gondinet en particulier. Aussi bien, cette unité a son enseignement. Il arrive que l'harmonie d'une œuvre faite à deux ait pour cause l'absolue supériorité de l'un des écrivains; l'autre a été dominé et comme absorbé. Supposition inadmissible ici : en accordant par hypothèse que M. Labiche a tenu le haut de la collaboration, je conjecture que M. Gondinet a dû avoir son action, lui aussi; et je m'explique la fusion de cette double activité par la

1. J'entends parler de l'harmonie du ton uniquement.

secrète alliance de ces deux natures. Il était dans leur tempérament, à l'un et à l'autre, de tracer avec une mutuelle excitation de leur fantaisie la plus joyeuse caricature de l'adultère bourgeois. Leur sang les poussait à enluminer à l'envi cette face épique du « cocu » ignorant et satisfait; et les terreurs bouffonnes de la coupable, les ennuis, les corvées de l'amant, tout cela, sans doute, est du Labiche, et du meilleur, mais c'est aussi du Gondinet.

M. Gondinet n'avait-il pas écrit, l'année précédente (1869) *Gavaut, Minard et Cie*, où nous trouvons déjà, avec un mari confiant, adorant l'ami de sa femme, une de ces bourgeoises ridiculement passionnées qui, par bêtise, manquent ou manqueraient aisément à la foi jurée? Je m'empresse de le dire : je n'établis aucun parallèle entre les deux pièces. Les situations, les personnages ne se ressemblent pas; et le *Plus Heureux des Trois* porte loin, tandis que *Gavaut, Minard...* amuse sans rien laisser. Mais de l'une à l'autre de ces deux farces se découvrent des analogies d'esprit, de tendance, si l'on veut ; c'est un même penchant vers l'observation de

certains grotesques dans une certaine classe, avec un même goût pour la morale souriante de nos aïeux.

*Gavaut, Minard et Cie*, le début « farcesque » de M. Gondinet, fut un succès, et des plus mérités. Que le rival de Labiche n'eût rien d'un disciple, je ne le prétends pas; mais un dialogue à la fois plus maigre et plus recherché corrigeait cette apparence d'imitation, et, manifestement, l'auteur était de ceux qui ont une estampille à part. On me permettra, non pas de raconter la pièce entière, dont les quiproquos sont inénarrables, mais de poser les types.

Gavaut et Minard sont deux « philistins ». Gavaut est veuf, et Minard est marié. Ils ont fondé à Saint-Sever une maison qui, suivant l'un d'eux, « a élevé le coton à la hauteur d'un principe ». Car un des traits saillants de Minard et de Gavaut, c'est l'emphase. Non moins emphatiques, les bourgeois de Labiche. Gavaut a trois filles, « trois filles charmantes », ajoute-t-il. Minard, lui, n'a pas d'enfants, et Gavaut le lui reproche : « Ceux qui ont jeté leur jeunesse aux quatre vents du libertinage...., ne

trouvent plus que des unions stériles. » C'est devant Minard qu'il parle ainsi ; car ils se querellent perpétuellement. De même chez Labiche les associés du cachemire X. B. T.

Le *Cachemire* est de 1871, *Gavaut, Minard et Cie* de 1869. En 1871, MM. Meilhac et Halévy exploiteront à leur tour cette veine comique de l'association ; mais Tricoche et Cacolet sont des aventuriers de bas étage, qui, durant toute la pièce, travaillent à se dépister l'un l'autre avec une fertilité de ruses inimaginable. Gavaut et Minard ont fait leur « pelote » fort honnêtement.

D'ailleurs, ils se sont comme partagé les ridicules. Minard, s'il n'est pas absolument ce que dit si bien Molière, l'est à moitié et ne soupçonne rien. Les trois filles de Gavaut n'ont que les hussards en tête, et leur papa, avec ses grands airs, n'est pour elles qu'un tonton. De plus, il est ambitieux, ce Gavaut. L'ambition, quel qu'en soit l'objet, est aussi une des caractéristiques des « Philistins » de Labiche. Donc, Gavaut se demande « si le coton est suffisamment représenté dans les conseils du pays ». Mais « avant de se dévouer au bien public », il veut marier

Angèle, Céleste et Colombe. De là des scènes adorables. « Je vous destine Térence, mon homme de confiance, charmant garçon, de mœurs pures.... qui vous adore », dit-il successivement à ses trois filles. Et l'aînée : J'aime M. de Flavancourt, un bel officier ! La cadette : J'aime M. de Châteauponsac, un bel officier ! La plus jeune, enfin : J'aime M. de Rocambrique, un bel officier !

Ce premier acte, où défilent les principaux personnages de la bouffonnerie est exquis. D'autant plus qu'il s'y démène, sous les traits de madame Minard, une Bovary manquée : son provincialisme lyrique et ses ardeurs à la Phèdre éclatent en une série de fusées grotesques du plus réjouissant effet. Une toquée, cette Elvire, et qui, par surcroît, revendique les droits de la femme. Elle stupéfie les deux bourgeois qui l'écoutent, et les méprise. De quel ton elle vante les natures « enthousiastes », le fussent-elles jusqu'au crime ! C'est qu'elle a voyagé avec un jeune homme « sombre, fatal, terrible, superbe ! » Du moins il lui semble tel, car elle le confond avec un assassin et s'emporte jusqu'à cette

exclamation colossale : « Il saura monter à l'échafaud, celui-là ! »

Dans la suite, la farce devient énorme, et certains quiproquos ne jouent pas d'une façon parfaite. Il y a de l'inexpérience encore. L'histoire de cet assassin, qui est l'assassiné, n'est pas claire. Il faut accepter les choses. M. Gondinet sera plus sûr de ses « trucs » avec le temps. Le triomphe du genre, c'est que les imbroglios les plus fantastiques se nouent et se dénouent à la pleine satisfaction de l'esprit. Mais il ne me plaît guère d'épiloguer sur des vétilles. Ce que je tenais et tiens à faire ressortir, c'est l'affinité de la *blague* qui s'épanouit ici avec celle de M. Labiche ; et c'est ensuite l'originalité quand même de l'auteur.

Oui, Gavaut et Minard sont les frères en sottise ou en prétention des Lépinois, des Gaudiband et des Perrichon. Elvire, elle-même, est de la famille des Hermance, des Blanche Muserolle et des Anaïs Beauperthuis ; mais elle est marquée de signes individuels ; et si malgré l'âge elle a, comme ces héroïnes burlesques de l'adultère, un tempérament de feu, l'écrivain a renouvelé le type avec une extrême ha-

bileté. Anaïs, Blanche, Hermance, sont tout bonnement de jolis « animaux ». Elles trompent leurs pauvres diables de maris avec une sorte d'ingénuité. Leurs sens commandent et leur conscience ne résiste pas. Elles ont, d'un mot, l'infidélité vulgaire et bête. Le profil d'Elvire est plus grimaçant et plus creusé. Il y a chez elle un cerveau qu'ont détraqué les romans, les drames et les longues rêveries des jours inoccupés.

Elle est vraiment une trouvaille et d'un comique juste, où perce l'observation.

L'unique Bovary de M. Labiche qui puisse se rapprocher d'Elvire, Loïsa Martin, ne parut sur les planches qu'en 1876. Rappelez-vous l'enthousiasme de Loïsa pour le farouche et solide Hernandez, et mettez en regard l'hyperbolique admiration d'Elvire pour Théodore. Les deux crises bouffonnes, si différentes qu'en soient les conséquences, jaillissent d'un caractère identique. Loïsa, comme Elvire, est une imagination théâtrale, armée en quelque sorte de lunettes prodigieuses qui grossissent les choses démesurément.

MM. Gondinet et Labiche se sont amusés, celui-

ci après celui-là, à railler les « amazones », ainsi que les appelle Vallès, c'est-à-dire les femmes poétiquement coupables du livre et de la scène ; voilà le fait. Il suffit de transposer le ton pour que la comédie sérieuse tourne à la farce. Où la Gabrielle d'Émile Augier, par exemple, nous émeut, Elvire est grotesque. Lorsque le dégoût de la réalité lui montant du cœur aux lèvres, Gabrielle laisse tomber ces vers :

> En quelle crudité de sentiments bourgeois
> Se sont changés les doux entretiens d'autrefois,

une douloureuse pitié s'éveille en nous ; mais nous pouffons de rire quand madame Minard, regardant son mari et Gavaut, s'écrie : « Vulgaires ! vulgaires ! vulgaires ! »

Cette parodie de la haute littérature, qui se dégage du vaudeville contemporain, est un antidote. Sans le vouloir, peut-être, à leur insu, MM. Labiche et Gondinet se gaussent des poètes et de notre crédulité. Ils prennent malaisément l'homme au sérieux[1]. Nos sottises et nos difformités, ils les ren-

1. L'aveu est de M. Labiche.

dent à coup sûr, plus sottes et plus difformes encore. Ils ne sont pas les photographes, ils sont les magiciens de la bêtise. Ils en évoquent le fantôme idéal et multiple; plus d'une pièce du Palais-Royal se pourrait citer où le grotesque a des allures macabres et des tics presque démoniaques. Mais cette fantasmagorie de nos laideurs et de nos platitudes a sa philosophie secrète : c'est le génie du bon sens s'opposant au génie du rêve et nous dégrisant des chimères.

Nous sommes une race ondoyante. Le romantisme nous enivre, mais le ridicule nous frappe. Aussi rions-nous volontiers des choses qui nous ont le plus troublés. Tout Français porte en lui un Gaulois. Et c'est le Gaulois que réjouit la virtuosité caricaturale de notre auteur.

Labiche est plus profond et d'une imagination plus féconde; mais Gondinet se rattache, lui aussi, à cette lignée gouailleuse et glorieuse dont Rabelais est l'Homère.

Il est très rabelaisien, en effet, et les situations les plus scabreuses ne l'effarouchent pas. Un haut fonctionnaire, marié de la veille à la mairie, s'imagi-

nant que sa femme l'a minotaurisé par avance! voilà, certes, une donnée de haute graisse et d'un fumet tout gaulois. C'est la donnée du *Chef de division*. Mais ce Jonathan obligé d'épouser une jeune fille qu'il avait mission de « traîner » jusqu'à l'arrivée du cousin; la résolution du malheureux de n'être qu'un mari platonique ; son vertige, enfin, et l'accomplissement naturaliste de cette union si peu sérieuse la première nuit : voilà mieux encore ou pis, comme on voudra. De toute façon, *Jonathan* est, avec *la Sensitive*, un des ragoûts les plus salés que le Palais-Royal et le Gymnase aient offerts au public depuis vingt ans. Il faut en convenir, blasés et bourgeois adorent cette cuisine à la bisque. Elle chatouille à souhait la grossièreté de ceux-ci et ravigote le palais de ceux-là. Et puis, ces plats compliqués, M. Gondinet s'entend si bien à les confectionner! Il les assaisonne si finement, qu'ils semblent tenir leur piment beaucoup moins de l'indécence que de la fantaisie.

La belle sottise, d'ailleurs, de se fâcher contre la farce! Elle n'est que jeu et passe-temps. Le cadre est réel, mais les personnages sont des pantins, et

les scènes où ils se bousculent vous donnent la sensation d'un monde en goguette qui ne se douterait pas de son excentricité.

Chez Meilhac et Halévy, sans doute, il arrive que les acteurs ont l'air de se moquer d'eux-mêmes et de vous dire : Vous savez, nous jouons la comédie. Mais dans les bouffonneries de M. Gondinet, c'est un tohu-bohu de toqués ou d'abrutis qui déraisonnent très gravement et s'affolent avec une imperturbable sincérité.

Le plaisir, dans les deux cas, naît d'un contraste. Là, c'est l'opposition du sérieux apparent des personnages avec leur *blague* secrète, mais facilement perceptible ; c'est ici la *blague* apparente, visiblement démentie par le sérieux profond du maniaque ou du fou. De là, pour nous, deux sortes de jouissances comiques : la première, évidemment plus raffinée ; la seconde, plus forte.

Si le chef de division nous amuse, c'est qu'il est absolument désolé de son infortune imaginaire ; c'est qu'il a des résignations ou des rages vraies, toujours grotesque dans cette oscillation de sentiments non joués. Si Jonathan nous fait rire, c'est

qu'il se débat comme un halluciné dans les liens où le voilà pris. De même, dans *le Homard*, l'amertume du professeur Romanèche coule de source. Ses colères sont extravagantes, mais elles ne sont pas voulues. Il est véritablement l'homme de son personnage.

Au reste, *le Homard* procède manifestement de Labiche. Comparez la situation de l'amant, qui se nomme Prosper, avec celle d'Ernest dans *le Plus Heureux des Trois*. Ici, je l'avoue, M. Gondinet a pu se souvenir de lui-même, mais il s'est en même temps souvenu de son collaborateur. Ajoutons qu'il a modifié le caractère du mari, celui de la femme, et que cette double modification aggrave de beaucoup les ennuis de Prosper. Hermance, au moins, chez Labiche, est la maîtresse d'Ernest, et, si l'amitié de Marjavel est incommode, elle n'a rien de brutal ni de hautain. Prosper, lui, est traité comme un valet par Romanèche, et Herminie refuse de se livrer tout entière. Pour une fois qu'elle a dîné seule avec Prosper dans un restaurant à la mode, elle signifie à son adorateur qu'elle a des remords et qu'au fond elle ne l'aime pas. Si donc Ernest en-

vie le bonheur des « cocus », Prosper, ce me semble, pourrait envier Ernest.

Assurément, je ne mets pas *le Homard* au niveau du *Plus Heureux des Trois*. Pour l'instant, je ne cherche pas à juger; je constate des filiations d'idées comiques, voilà tout.

Ernest se reconnaît encore dans l'Oscar du *Panache*. Cet Oscar n'est-il pas l'ami et quelque peu le domestique du bourgeois qu'il trompe? Ne brosse-t-il pas les habits, ne fait-il pas les malles de Pontérisson? Autant qu'Ernest, Oscar est fatigué de l'adultère. Il l'est même davantage. Dès la première scène, il défend Pontérisson contre Lucrèce, et nous apprenons bientôt qu'il veut quitter Paris et sollicite une préfecture.

Dans le musée de « philistins » que nous présente Labiche, il y a un type superbe qui les résume tous : c'est Perrichon. Dans la galerie moins abondante de M. Gondinet, se détache un philistin non moins admirable : c'est Pontérisson, l'homme au panache.

Dans la mémoire, les deux figures vont l'une au-devant de l'autre. Si la première est d'une obser-

vation plus générale, la physionomie de la seconde me paraît plus curieuse. Bouffi de présomption, riche et magistralement ingrat, l'ancien carrossier de Labiche est immortel comme le parvenu de la boutique. De bourgeoisie plus haute et de vanité plus neuve, Pontérisson est la charge modernisée de l'éternel M. Jourdain.

Au temps de Molière, l'amour du panache c'était l'admiration et l'envie de « la qualité »; il y a quarante ans, c'était le désir d'être pair de France et baron; c'est, de nos jours, le tourment des fonctions publiques. Ainsi le bourgeois gentilhomme du XVII^e siècle devient en 1854 M. Poirier, et en 1875, avec l'inévitable outrance de la farce, le Pontérisson de M. Gondinet.

Il veut à tout prix être quelque chose, ce philistin. Au début, il rêve d'être maire..., maire de Neuvy-Pailloux, faute de mieux. Il se dispose à soutenir sa candidature, lorsqu'une méprise adorablement invraisemblable emporte la pièce en pleine bouffonnerie et Pontérisson en pleine démence. Il se croit préfet, et le voilà qui, tout gonflé de son importance, donne carrière aux inventions les plus

baroques. Imaginez un aliéné dont la manie serait de se figurer que le ministre lui a confié un département comme un vaste champ d'expériences et d'innovations; imaginez, en outre, qu'autour de cet insensé d'autres insensés jouent de bonne foi la comédie dont il est l'impresario, la dupe et le coryphée; vous aurez, non une idée, mais une aperception vague du charivari que déchaîne ce toqué de la gloriole en sa bonne ville de Montbrison.

C'est, dans une sorte de carnaval dont les acteurs seraient convaincus, un Mardi-Gras de coq-à-l'âne et de quiproquos, coupés de fanfares, de vivats et de feux de Bengale. Cela ne s'analyse pas. Et pourtant cette farce colossale se hausse par endroits jusqu'à la comédie. Le souffle d'une ironie énorme emplit la pièce; comme une caricature éveille en nous l'image réelle, ces fantoches évoquent dans le souvenir des poses vues et des mots inoubliés. A travers l'extravagance se devine l'observation. Et dès lors nos éclats de rire s'accompagnent en dedans d'un sourire invisible, écho malicieux et discret de la joie bruyante, qui la prolonge en l'affinant.

FRENCH SEMINAR LIBRARY,
TAYLOR INSTITUTION,
OXFORD.

Dans *le Chef de division* (1873), l'ironie était plus directe. L'excentricité de Picaud de la Picaudière est plus voisine du vrai que celle de Pontérisson. La fantaisie moins débordante laisse mieux voir la réalité. Telles scènes légèrement émondées seraient d'observation pure. De même dans *les Convictions de Papa*, que défraient les complaisances, les palinodies et la sottise emphatique d'un député.

C'est par cette curiosité du nouveau, en fait de milieux et de types, que M. Gondinet se rattache à MM. Meilhac et Halévy. Mais, en dépit de ce rajeunissement, ce sont encore, dans *le Panache*, dans *les Convictions de Papa*, dans *le Chef de division*, les procédés scéniques de Labiche. C'est encore et toujours la poétique folle, imposée, voilà trente ans, par le succès du *Chapeau de Paille d'Italie;* ce sont même, avec les grands trucs, c'est-à-dire avec les mystifications et les méprises, des « clous » moins importants, mais d'un effet irrésistible. Ainsi le cactus que Lucrèce pose sur la fenêtre afin d'avertir son amant : souvenir manifeste des artifices de l'adultère chez Labiche. Ainsi la décoration du « Pélican bleu » envoyée par le mari de Dindon-

nette aux anciens et très nombreux favoris de la dame. Ce « Pélican bleu », nous le reconnaissons : c'est la « Pivoine jaune » de *Doit-on le dire?*[1]

Je n'ignore pas que cette comparaison d'une partie du théâtre de M. Gondinet avec celui du plus grand amuseur de ce siècle est familière à beaucoup ; mais je ne crois pas qu'on l'ait poursuivie jusqu'à présent d'aussi près et aussi loin. Elle a son intérêt, qui passe au delà de l'œuvre individuelle dont il est ici question : c'est toute une renaissance de l'esprit gaulois, qui étale à nos yeux sa gaieté lumineuse en regard des visions tourmentées de l'école romantique et du naturalisme. Et cette renaissance, nous la devons à la blague parisienne, à cet élixir de scepticisme, vraie Jouvence alcoolique de la bonhomie doucement immorale de nos vieux conteurs. Mais par là nous touchons à la seconde face du talent que j'étudie.

1. Dindonnette est un personnage du *Chef de division*. Or, cette pièce est de 1873, et *Doit-on le dire?* de 1872.

## II

### LA FANTAISIE PARISIENNE

(M. Gondinet et MM. Meilhac et Halévy.)

Avec les auteurs de *la Boule*, M. Gondinet a cela de commun d'être un Parisien d'aujourd'hui. Comme eux, il aime à peindre les élégances et les mondanités. Il a, comme eux, le « flair » des tableaux de mœurs originaux, l'intuition de « l'actualité ». Et ce don l'a mené à de vraies découvertes.

Par exemple, deux ans après l'Exposition de 1867, il esquissait, avec beaucoup de verve, la silhouette du nouveau Paris ouvert aux étrangers de toute langue et de toute couleur, envahi, dominé par eux. « Vous ne trouvez pas, monsieur,

que les étrangers nous gâtent Paris? » s'écrie Chauvignac [1]. « Regardez autour de vous... tout est changé, transformé, déformé. L'esprit est mort... La Parisienne n'existe plus qu'à l'état de rareté : on la montre... Pourquoi? Parce que tous ces passants qui viennent se désennuyer à Paris n'ont pas le loisir d'être aimables. Ils remplacent tout et le reste par de l'argent. Ils nous ont implanté un luxe bête, sans mesure et sans art, un affolement de dépenses. Et ce n'est pas tout... ils nous absorbent tout doucement, ils installent chez nous leurs manies et leurs défauts. On ne cause plus, on crie; on ne rit plus, on glousse; on ne salue plus, on se désarticule les doigts; on ne dîne plus, on mange; on ne boit plus, on avale; on ne chasse plus, on massacre; on n'aime plus les chevaux, on n'aime que les jockeys! Les Anglais nous ont apporté les clubs, la viande crue et le prix du temps; les Russes, le caviar, les demoiselles à diamants et les dames à patins; les Allemands, la mécanique universelle, la bière éternelle et la musique sempiternelle; les Américains,

1. *Paris chez lui.*

la réclame, les bêtes savantes et les accidents de chemin de fer; les Italiens, le macaroni. »

Cette page où il y a de la charge, à coup sûr, n'est cependant pas la simple boutade d'un homme d'esprit. Elle marque une date dans l'histoire anecdotique du Paris moderne, elle sera pour les curieux à venir un document. Ils y saisiront à son origine un des plus singuliers avatars du « high life » parisien et comme l'image naissante de la Babel soi-disant aristocratique que nous leur préparons. Au XX^e siècle, il ne restera plus grand'chose de la politesse raffinée d'autrefois; une civilisation brillante, sans doute, et merveilleusement active, mais ultra-américaine, trônera chez nous. Le Paris étincelant d'aujourd'hui est comme l'embryon de ce monde positif et cosmopolite; et cet embryon si curieux, M. Gondinet l'a dessiné voilà douze ans.

Avec l'acutesse de la pénétration et la fièvre de l'actualité, ce chroniqueur de la scène a le don de l'harmonie et du mouvement. Il sait grouper les personnages de ses gravures animées et les faire évoluer avec aisance.

L'art dramatique devient ainsi l'art de relier

entre eux des épisodes expressifs, où rayonne tel ou tel coin de la vie moderne. Les qualités maîtresses sont désormais la singularité du milieu et l'éclat du mot.

Mais il y a deux manières à distinguer. Celle dont MM. Meilhac et Halévy sont les initiateurs et les maîtres consiste en un mélange exquis d'observation et de fantaisie : on retrouve la formule dans certaines comédies de M. Gondinet. L'autre qui lui appartient, ne laisse à la fantaisie qu'une place imperceptible ; et nous avons, non plus des caricatures, mais des tableaux aussi fidèles que possibles, éclairés seulement d'un jour plus vif et condensés. Tels ceux du *Club* et des *Tapageurs*.

Dans *Paris chez lui*, c'est le genre de Meilhac. Et de plus, le fond, l'idée première, est analogue à celle de *la Vie Parisienne*. Certains couplets de l'opérette m'ont été remis en mémoire par la tirade de Chauvignac, que j'ai citée plus haut. C'est au premier acte : le décor représente la gare Montparnasse ; des étrangers arrivent, se précipitent, et le chœur éclate :

Nous venons,
Arrivons
De tous les pays du monde,
Par la terre ou bien par l'onde,
Italiens,
Brésiliens,
Japonais,
Hollandais
Espagnols,
Romagnols,
Égyptiens,
Péruviens.
. . . .
La vapeur nous amène,
Nous allons envahir
La cité souveraine,
Le séjour du Plaisir.

Assurément, les rimes ne sont pas riches, et c'est de la poésie à la Scribe. Mais peu m'importe ici : le point c'est que Meilhac et Halévy ont pris plaisir, trois ans avant M. Gondinet, à chanter ce qu'il déplore. Entre le chœur de l'opérette et la tirade de *Paris chez lui*, il y a la différence, en effet, d'une chanson d'ivresse à une boutade spirituellement pessimiste. De là une réflexion qui a son importance : dans les milieux où les écrivains de la *Vie Parisienne* demeurent absolument sceptiques, M. Gondinet, si blasé qu'il soit, laisse voir par

échappées la pointe aiguë de son impression. Ou plutôt (car il s'agit de nuances presque indiscernables) Meilhac et Halévy se prononcent de telle sorte qu'ils n'ont pas l'air de se prononcer ; c'est le personnel des coulisses et du Bois qui se juge lui-même par la seule façon dont il parle. M. Gondinet intervient plus directement : il y a chez lui une tendance au sérieux.

En d'autres termes (car je ne saurais trop appuyer), Meilhac et Halévy sont des observateurs et des fantaisistes, rien de plus, et cela de parti pris. Leurs réflexions intimes, leurs troubles, si par impossible ils sont troublés, ne se réfléchissent point dans leurs œuvres ; il leur suffit qu'elles soient l'image vivante et capricieuse de ce qu'ils ont vu. Sans doute l'ironie est constante, mais immanente, si je puis dire : elle est comme le souffle et l'accent de leurs gommeux et de leurs cocottes. Il y a là un mystère d'identification réciproque : l'esprit des auteurs a pénétré leurs types et celui de leurs types les a pénétrés. Chez M. Gondinet, la transsubstantiation n'est pas aussi complète. Ce sont par instants des maximes générales, des aphorismes où se trahit le

moraliste. En un mot, M. Gondinet juge quelquefois et cela donne à sa fantaisie parisienne un au delà : derrière la *blague* apparaît quelque chose de plus grave... à certains moments. C'est une raillerie moins sereine, un retour de réflexion. On voit clairement ce que pense le gouailleur.

Paris ! le Paris des gourmets, celui que presque tous ignorent ou connaissent mal et que seuls les très observateurs ou les très intuitifs connaissent bien ou devinent ; cette ville à part dans la grande, et néanmoins très complexe avec ses morales, avec ses argots, avec ses ondoiements de costumes, d'allures et d'engouements, voilà ce que M. Gondinet, dans plusieurs de ses pièces, a essayé de peindre ! Mais il est impossible de dire : Tel milieu est le milieu favori de l'auteur. Lisez d'un bout à l'autre le répertoire de MM. Meilhac et Halévy, les opérettes mises de côté, vous pouvez faire rentrer tous les personnages dans trois cases bien nettes. Avec les comédies mondaines et semi-mondaines de M. Gondinet, on ne saurait procéder aussi rigoureusement. Plus étendu, son théâtre boulevardier offrira peut-être des séries maîtresses. Jusqu'à présent, il n'en offre pas.

Le mérite d'un observateur se mesure moins à l'étendue qu'à l'énergie de l'observation. Or, il y a deux façons d'attester cette énergie : ou bien (c'est la manière des hommes de génie) on illumine dans une figure unique, dès lors inoubliable, un ridicule, une passion, l'esprit et le ton d'un milieu; ou bien on distribue sur un microcosme de silhouettes ce qu'on ne réussirait pas à condenser, et par cette multiplicité d'effets convergents on arrive à un effet total qui fixe le souvenir. Dans telle pièce en particulier, dans *les Tapageurs*, par exemple, M. Gondinet, a, d'une main très souple, suivi la seconde méthode, qui est aussi, relativement à l'autre, une méthode secondaire. Mais lorsqu'il s'agit, non d'une pièce, mais d'un groupe de pièces, il est plus légitime encore d'y chercher, au défaut de types impérissables, certains effets d'ensemble. Ce chœur d'impressions résumées fournit au critique les notes dominantes de son étude. Celle-ci devient alors un enchaînement de synthèses partielles, aboutissant à une synthèse plus vaste. D'où cette conclusion : plus il est facile d'ajuster à l'analyse d'une œuvre ces procédés vraiment scientifiques, plus il

y a de chances pour que l'œuvre soit de haut prix.

Tout entière embrassée d'un regard, celle de M. Gondinet s'adapte aisément à ce genre de critique. N'ai-je pas démêlé, entre plusieurs, trois traits essentiels? Mais si l'on passe à l'examen particulier des milieux et des types parisiens, deux pièces seulement, *le Club* et *les Tapageurs*, présentent des analogies. A cela près, l'auteur s'est dispersé.

Parfois, dans un milieu connu, c'est uniquement un type rare. Ainsi, dans *les Cascades*, le professeur de déclamation à l'usage des cocottes. Il a joué la tragédie, ce Marassin, et à côté de Beauvallet! Il est vrai qu'il faisait Polyclète dans *Cinna*, ou Procule dans *les Horaces*. Maintenant, aux « belles petites » qui tiennent à se montrer sur les planches, il enseigne « la cascade » ; après quoi, il les « lance ». A tel ou tel gentleman de sa connaissance : « Cher maître, écrit-il, j'ai découvert une étoile première grandeur, une perle, etc. » Suit l'éloge plastique de la femme, et voilà une diva de plus! Marassin est une caricature, je le veux bien, mais qui serre de près l'original.

Dans *le Voyage d'agrément*, c'est un certain Her-

cule de la Haudussette à qui l'on a donné la direction d'une prison, et qui, de son cabinet, a fait le plus élégant des ateliers. Un piano, un chevalet, des tableaux, des bronzes, voilà le mobilier. Quant à l'administrateur, il joue de la flûte, peint à l'aquarelle et court les boudoirs faciles. Qu'il y ait là un grain de fantaisie, je n'en doute pas; mais un type analogue, sinon tel, a été vu par M. Gondinet certainement.

Dans *le Chef de Division*, le décor du second acte, le cabinet du haut fonctionnaire, n'est pas moins vrai, comme on dit. Ces tiroirs dont l'étiquette porte « affaires urgentes », et qui renferment des cigares, ont été vus; vus, ces « larbins »; vu, ce bureaucrate criant à la cantonade : « Je n'y suis pour personne, je travaille avec le ministre », et qui, les portes closes, s'étend avec nonchalance dans un bon fauteuil ou se pavane devant la glace avec de jolis sourires. Surpris, il remue des papiers fiévreusement, il prend une plume, un crayon, de la cire, que sais-je encore! puis il recommence. Heureux qu'un employé lui vienne parler bas, car c'est un prétexte pour allumer un bougeoir et

fixer un cachet en paraissant méditer. Tout cela, évidemment, est poussé à la charge, mais à travers la charge le milieu réel apparaît.

Les cocottes, si nombreuses et si joliment affinées chez MM. Meilhac et Halévy, n'ont dans le théâtre de M. Gondinet qu'un tout petit coin. C'est pour avoir soupé avec une Paquita que cet excellent M. de Suzor est obligé d'aller en prison, mais Paquita reste dans la coulisse [1]. Si le malheureux Champagnolles est menacé d'un procès, c'est que, perdant la tête, il a profité d'un tunnel trop court pour marivauder avec une soi-disant veuve, mais la « belle petite » ne paraît point [2]. Mademoiselle Castorine, la diva, dont Claire de Tayac est jalouse, dans *les Cascades*, y est plusieurs fois nommée, mais on ne la voit pas. Au second acte du *Club*, il est question de Tournesol, de Carminette, mais les « biches » n'entrent pas au club. La Dindonnette du *Chef de Division*, elle, a un rôle, mais ce n'est plus la cocotte qui se trémousse devant nous, c'est la princesse de Kara-Hissar-Khan. Dans *les Vieilles*

1. *Le Voyage d'agrément.*
2. *Le Tunnel.*

*Couches* seulement, deux profils de filles en pleine lumière.

En définitive, comme observateur et peintre du Paris actuel, M. Gondinet préfère aux « boulevardières » les boulevardiers, aux semi-mondaines les mondaines, aux restaurants à la mode les salons.

Otez *le Club* et *les Tapageurs*, il est vrai, la remarque ne s'appuie que sur des fragments.

Fragments précieux. Ainsi, dans *Christiane*, la silhouette d'un jeune fat à qui des malins font cortége parce que son père est ministre. Ainsi, dans *Gilberte*, tout le second acte, qui est une merveille. Il est fait de rien. Jusqu'à l'explosion qui en brise les fragilités, c'est une longue, ondoyante, étincelante causerie. Comme elle est composée! Comme elle se brise et se renoue de scène en scène, toujours piquante et neuve! Comme ces visiteurs, reçus par la comtesse de Guerches, ont le mot juste, caractèristique! Ils sont pris au vif de l'aristocratie parisienne. C'est bien un salon moderne, non guindé, mais vivant, papillotant, où chacun reste soi! Ici du comique, là du sentiment, ailleurs de l'ironie. Et ce monde ne

tient pas en place : il remue, se lève, s'assied, marche, avec quel naturel ! Il y a des moments où les propos se croisent, volent, tourbillonnent, dans une émulation générale; il y en a d'autres où éclate un solo très court; rien de raide ni de monotone. Un va-et-vient de types bizarres et raffinés, un fouillis de bibelots japonais, un miroitement de costumes, avec deux épisodes d'une exquise drôlerie. Quel type amusant, ce marquis d'Orbeccha, cotillonneur de génie et rival des couturiers en renom; poème vivant des enfantillages de la vie mondaine. M. Gondinet excelle à peindre ce qui peut se mêler de ridicule à l'élégance, de comique à la distinction des manière et du ton.

Les excentricités de « la gomme » ont chez lui plus d'un représentant. Mais à grouper ces gommeux, je risquerais d'émietter mon étude, et je préfère aller droit aux comédies où triomphe le parisianisme de l'auteur.

## III

### LE CLUB ET LES TAPAGEURS

J'ai dit ce qui distingue *le Club* et *les Tapageurs* des fantaisies de MM. Meilhac et Halévy. Aussi, lorsque *le Club* parut, ce fut presque un événement. Une formule nouvelle, dérivée sans doute, mais élargie, transformée, éclatait. Le succès fut tel que M. Pailleron, esprit très adroit, toujours en quête des goûts du public, composait en 1879 le second acte de *l'Age ingrat*, d'après cette poétique. Il l'avait pressentie dix ans plus tôt; car on la trouve déjà dans *le Monde où l'on s'amuse*, mais en raccourci. Il était réservé à M. Gondinet de la porter

à ses limites extrêmes, avec une extraordinaire décision.

Je me reprocherais, néanmoins, de ne pas rappeler ici Victorien Sardou. Le tableau, chez lui, n'est que l'accessoire, mais combien de « milieux » rares, tout contemporains, dans son théâtre! Et quel brio dans ces fresques animées! Le tripot de Fernande, le salon interlope de Dora, le monde louche où Odette est venue échouer, voilà, certes, des toiles frémissantes. Elles ont le mouvement et la couleur. Mais Victorien Sardou, s'il est un artiste, est par-dessus tout un dramaturge puissant. L'action reste pour lui l'objet suprême. Pour le Gondinet du *Club* et des *Tapageurs*, elle n'est plus qu'un prétexte. L'essentiel, c'est le tableau, et le tablau exact, avec le moins d'imagination possible.

Ce renversement de l'esthétique théâtrale réussit à l'heure présente. Mais placez-vous au-dessus de la mode : pensez-vous qu'une telle poétique puisse séduire longtemps? Elle est un paradoxe, puisqu'elle est antidramatique; elle a, comme tout paradoxe, le succès de la nouveauté; elle charme par son excès même, et grâce au ta-

lent de M. Gondinet; mais une heure sonnera, voisine peut-être, où le public exigera de nouveau des comédies sérieusement composées. Le succès d'*Odette* prouve assez que l'amour n'est pas mort chez nous de ces comédies-là ; seulement il s'est produit, depuis quelques années, une sorte de lassitude des sujets ordinaires d'Alexandre Dumas et d'Émile Augier; on a été fatigué de la question d'argent et de l'adultère; et l'on s'est tourné avec plaisir vers les tableaux de la vie parisienne, plus ou moins habilement rattachés, que nous présentaient MM. Gondinet et Pailleron. Réaction naturelle, mais qui s'arrêtera, du jour où un « jeune » aura trouvé pour le drame des voies neuves. De l'évolution actuelle, les successeurs des Augier, des Dumas, garderont ce qu'elle a d'excellent : un goût de plus en plus vif pour l'observation minutieuse; mais on n'ira plus au théâtre uniquement pour y voir un défilé de milieux et de types « vrais ». Il faudra que ces milieux et ces types sortent logiquement de l'action, que la pièce, enfin, soit, non pas une juxtaposition d'épisodes, mais une pièce. M. Zola lui-même avoue que si le

mouvement s'arrêtait à la poétique du *Club*, « ce serait un véritable désastre ». Ou les mots n'ont aucun sens, ou l'art dramatique a l'action pour principe et pour fin.

Ceux qui attaquent ce principe s'arment de Molière qui, disent-ils, se moque de l'intrigue. Je répondrai que chez Molière l'action réelle n'est pas dans l'intrigue; elle est dans le développement et dans le choc des caractères. On cite *le Tartufe*, terminé « d'une façon tout invraisemblable, lorsque la peinture de l'hypocrite est complète [1] ». Mais on joue là sur un mot: cette peinture, elle est dramatique; ce sont les événements qui la font, et l'action réelle est achevée quand intervient le *deus ex machinâ*. Cette aetion, c'est le triomphe de Tartufe. En la ruinant d'un coup de baguette, Molière obéissait à deux raisons: il satisfaisait aux préjugés du public, qu'un dénoûment terrible eût choqués; et l'éloge de Louis XIV, le rôle providentiel du Roi, étaient une habile

1. La phrase est de M. Cartault, qui est un esprit assez délicat pour qu'on ait plaisir à le combattre. Voir la contre-partie de ma thèse dans un article de lui (*Revue politique* du 19 novembre).

précaution du poète. Mais de cette conclusion postiche, et partant regrettable au point de vue de l'art, on ne saurait tirer contre la nécessité de l'action au théâtre aucun argument. Elle tourne, au contraire, à l'avantage de ma thèse ; car *le Tartufe* serait parfait, si Molière l'avait terminé plus crânement. On cite encore *le Misanthrope*. Point d'intrigue ou très peu, je l'avoue ; mais il y a un drame, qui est le progrès de la jalousie d'Alceste. Ce drame a son exposition, son nœud, son dénoûment. Et quant aux épisodes, loin de rompre l'unité de la comédie, ils ont pour effet, en nous peignant Célimène, ses adorateurs et le misanthrope, d'irriter la passion de celui-ci et d'en précipiter les éclats jusqu'au renoncement final. Pour se développer avec une lenteur qni permet à Molière d'analyser, l'action avance cependant. Les belles tragédies de Corneille et les tragédies de Racine ont aussi, je le reconnais, une marche superbement tranquille ; mais il serait malaisé de soutenir qu'elles ne sont pas merveilleusement composées. Alléguez les discours, les tirades psychologiques dont elles sont remplies ; c'est nous rappeler que Racine et Corneille ont été deux

grands observateurs de l'âme humaine, voilà tout. Raillez, si bon vous semble, les ficelles de Scribe; félicitez de leurs innovations MM. Meilhac, Halévy et Gondinet, mais convenez avec M. Zola (je trouve quelque audace à l'invoquer ici) « qu'il s'agirait maintenant de ne pas s'en tenir à des tableaux séparés », et de faire que chaque acte « soit une des faces réelles d'un sujet ».

La formule du *Club*, en effet, a fourni des actes charmants; a-t-elle fourni une pièce une? Dans *le Club*, dans *les Tapageurs*, ainsi que dans *l'Age ingrat* de M. Pailleron, nous avons des morceaux de comédie; mais des morceaux de comédie n'en forment pas une. Or l'œuvre théâtrale ne se tient debout longtemps que par la force de l'unité.

Il n'y a pas jusqu'aux fantaisies de Musset qui ne soient logiquement déduites; sous les méandres scintillants du caprice et de la poésie, on saisit un commencement, un milieu, une fin. La grâce du lyrisme et de l'ironie dissimule la composition mais elle se découvre à qui la cherche. Il se peut que Musset y ait médiocrement songé, mais alors il a composé d'instinct et par la seule grâce de son génie.

*Le Club* est d'un artiste; il atteste, avec une observation rare, un talent de mise en scène extraordinaire; mais on n'a pas voulu voir en 1877 la banalité, la faiblesse de l'intrigue, et ces défauts nous frappent étrangement à la réflexion. On est toujours séduit par le mouvement des personnages, ébloui par les feux d'artifice du dialogue, sensible à la vérité de la peinture; mais quand on arrive à une scène de passion, on est d'autant plus étonné d'entrer brusquement dans le factice, et l'on se dit à part soi : Comment! le dédain de la pièce bien faite mènerait fatalement à jeter de loin en loin sur l'épaule des types la friperie de Scribe!

De deux choses l'une. Ou bien allez jusqu'au bout du système et bannissez résolument l'intrigue, je vous prédis alors un joli « four »; ou bien, puisque vous avez le mépris légitime de certaines conventions et l'amour non moins légitime des réalités contemporaines, ne laissez pas traîner de distance en distance je ne sais quels lambeaux de ces conventions! Vous nous donnerez alors une action vraie, comme vous nous donnez des milieux vrais; mais du même coup vous revenez

à la formule classique qui est de faire les épisodes pour la pièce et non la pièce pour les épisodes.

Je m'adresse en ce moment beaucoup moins à M. Gondinet qu'à ses panégyristes téméraires. Lui, malgré tout, il a su nous ravir; ces panégyristes le compromettent.

Je sais les mérites du *Club*. A la faveur d'une intrigue insignifiante, faire mouvoir sur les planches une vingtaine de personnages à la fois, durant tout un acte, cela n'est pas commode, assurément. Ces grandes manœuvres, si je puis dire, exigent une souplesse, une lucidité remarquables. C'est de la stratégie théâtrale. Il ne faut pas que cette foule (sur la scène c'est bien une foule) soit une cohue; il faut que les moindres pas de tous ces acteurs, leurs entrées, leurs sorties, leurs réapparitions, soient minutieusement ordonnées. Et d'accord avec ces allées et venues doivent évoluer vingt conversations successives, rapides, brillantes, typiques. Il faut que chaque personnage ait sa marque et son ton. Le casse-tête est prodigieux, et quand on en sort avec la maestria de M. Gondinet, on est un habile homme. Ajoutez qu'au mérite de la diffi-

culté vaincue se joint, dans *le Club*, la valeur de la trouvaille. Les deux tableaux qui forment le second et le troisième acte sont absolument neufs. Le premier très bienvenu, sans doute, me plaît moins que l'autre. Que voulez-vous? Vingt scènes à l'affilée sans femmes! La merveille, c'est la vente de charité (acte III). Quel éclat et quelle finesse! C'est une féerie mondaine, avec le piquant de ce contraste: des jeunes filles, de vraies jeunes filles, dans un club.

Des *Tapageurs*, je n'ai plus grand'chose à dire, après les réflexions que m'a suggérées *le Club*. La formule est la même: une intrigue sans importance, et à la faveur de cet à-peu-près d'action, un tableau très joli et non moins original que la vente de charité. C'est, dans l'image d'une redoute parisienne chez un prince exotique, le même talent d'observation et la même science de mise en scène. La comédie, néanmoins, reste inférieure à la précédente. Elle n'étincelle pas aussi vivement de cette « blague » raffinée qui est la séduction nécessaire du genre. Pour avoir trois actes, l'auteur a démesurément allongé le scenario. En somme, des types pres-

tement esquissés, des mots curieux, un acte charmant; mais une pièce? Évidemment non.

Dans la farce ou dans la fantaisie comique, l'intrigue importe peu; mais si vous renoncez à l'extravagance, encore une fois vous êtes tenu de composer.

Quant à *la Soirée Parisienne*, où le public s'est mortellement ennuyé, j'aime mieux garder le silence. M. Gondinet (c'est le plus clair de sa collaboration, je pense) a eu la faiblesse de signer. On peut l'en blâmer, un homme comme lui ne devant pas livrer son nom si facilement. Blâmons-le donc, mais ne lui en voulons pas.

. . . . . .

Au lendemain de cette malheureuse soirée, M. Alphonse Daudet, dans son feuilleton du *Réveil*, écrivait: « A chaque nouvelle œuvre qu'il commence, Gondinet se dit: « Oh! celle-là je vais la soigner. J'y mettrai six mois, un an, s'il le faut; je ne la livrerai que finie, parée: mon chef-d'œuvre. Serments inutiles. Que l'auteur du *Club* ait enfin l'intrépidité de se tenir parole! Si le courage de se défendre contre toute espèce de sollicitations ne lui manque pas, ce n'est pas le talent qui lui manquera.

Il est extraordinairement doué. En trois voies différentes, il a touché à plusieurs reprises l'excellent et le parfait. On attend de lui un effort suprême, une comédie de mœurs où l'exquise modernité de l'observation soit enfin ce qu'elle doit être: la fleur étincelante de l'action.

*Le Club* et *les Tapageurs* sont comme ces albums dont tous les dessins concourent à vous donner la sensation complète d'un pays; arrachez la reliure, les feuilles se détachent et l'unité du livre est rompue. Nous demandons à M. Gondinet non plus un album, mais un livre : en d'autres termes, et puisqu'il s'agit du théâtre, une œuvre dramatique solidement construite, et non plus une succession de brillants hors-d'œuvre.

grands observateurs de l'âme humaine, voilà tout. Raillez, si bon vous semble, les ficelles de Scribe; félicitez de leurs innovations MM. Meilhac, Halévy et Gondinet, mais convenez avec M. Zola (je trouve quelque audace à l'invoquer ici) « qu'il s'agirait maintenant de ne pas s'en tenir à des tableaux séparés », et de faire que chaque acte « soit une des faces réelles d'un sujet ».

La formule du *Club*, en effet, a fourni des actes charmants; a-t-elle fourni une pièce une? Dans *le Club*, dans *les Tapageurs*, ainsi que dans *l'Age ingrat* de M. Pailleron, nous avons des morceaux de comédie; mais des morceaux de comédie n'en forment pas une. Or l'œuvre théâtrale ne se tient debout longtemps que par la force de l'unité.

Il n'y a pas jusqu'aux fantaisies de Musset qui ne soient logiquement déduites; sous les méandres scintillants du caprice et de la poésie, on saisit un commencement, un milieu, une fin. La grâce du lyrisme et de l'ironie dissimule la composition mais elle se découvre à qui la cherche. Il se peut que Musset y ait médiocrement songé, mais alors il a composé d'instinct et par la seule grâce de son génie.

*Le Club* est d'un artiste; il atteste, avec une observation rare, un talent de mise en scène extraordinaire; mais on n'a pas voulu voir en 1877 la banalité, la faiblesse de l'intrigue, et ces défauts nous frappent étrangement à la réflexion. On est toujours séduit par le mouvement des personnages, ébloui par les feux d'artifice du dialogue, sensible à la vérité de la peinture; mais quand on arrive à une scène de passion, on est d'autant plus étonné d'entrer brusquement dans le factice, et l'on se dit à part soi : Comment! le dédain de la pièce bien faite mènerait fatalement à jeter de loin en loin sur l'épaule des types la friperie de Scribe!

De deux choses l'une. Ou bien allez jusqu'au bout du système et bannissez résolument l'intrigue, je vous prédis alors un joli « four »; ou bien, puisque vous avez le mépris légitime de certaines conventions et l'amour non moins légitime des réalités contemporaines, ne laissez pas traîner de distance en distance je ne sais quels lambeaux de ces conventions! Vous nous donnerez alors une action vraie, comme vous nous donnez des milieux vrais; mais du même coup vous revenez

# TABLE

LE THÉATRE ET LA VÉRITÉ ..... 1
LE THÉATRE DE M. LABICHE..... 131
MEILHAC ET HALÉVY..... 205
LE THÉATRE DE M. GONDINET..... ... 275

Imprimerie générale de Châtillon-sur-Seine, — Jeanne Robert.

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
10 JUL 2001
OF OXFORD
LIBRARY
004806

m. 49

BIBLIOTHÈQUE CONTEMPORAINE

LÉOPOLD LACOUR

# GAULOIS ET PARISIENS

LABICHE
HENRI MEILHAC ET LUDOVIC HALÉVY
EDMOND GONDINET

PARIS
CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
RUE AUBER, 3, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15
A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

1883

# NOUVEAUX OUVRAGES EN VENTE

## Format in-8°.

| | f. c. |
|---|---|
| **A. BARDOUX** | |
| LE COMTE DE MONTLOSIER ET LE GALLICANISME, 1 vol. | 7 50 |
| **BENJAMIN CONSTANT** | |
| LETTRES A MADAME RÉCAMIER, 1 vol. | 7 50 |
| **L'ABBÉ GALIANI** | |
| CORRESPONDANCE, 2 vol. | 15 » |
| **LORD MACAULAY** | |
| ESSAIS D'HISTOIRE ET DE LITTÉRATURE, 1 vol. | 6 » |
| **L. PEREY ET G. MAUGRAS** | |
| JEUNESSE DE MADAME D'ÉPINAY 1 vol. | 7 50 |
| **MADAME DE RÉMUSAT** | f. c |
| MÉMOIRES, 3 vol. | 22 50 |
| **ERNEST RENAN** | |
| L'ECCLÉSIASTE, 1 vol. | 5 » |
| MARC-AURÈLE, 1 vol. | 7 50 |
| **G. ROTHAN** | |
| L'AFFAIRE DU LUXEMBOURG, 1 vol. | 7 50 |
| **PAUL DE SAINT-VICTOR** | |
| LES DEUX MASQUES, 2 vol. | 15 » |
| **THIERS** | |
| DISCOURS PARLEMENTAIRES. T. I à XIII. | 97 50 |
| **VILLEMAIN** | |
| LA TRIBUNE MODERNE. T. II. | 7 50 |

## Format gr. in-18 à 3 fr. 50 c. le volume.

| | vol. |
|---|---|
| **ADOLPHE BADIN** | |
| PETITS COTÉS D'UN GRAND DRAME | 1 |
| **TH. BENTZON** | |
| LE RETOUR | 1 |
| **BRET HARTE** | |
| CROQUIS AMÉRICAINS | 1 |
| **HENRY CAUVAIN** | |
| ROSA VALENTIN | 1 |
| **E. DENOY** | |
| PAR LES FEMMES | 1 |
| **ÉDOUARD DIDIER** | |
| LES DÉSESPÉRÉES | 1 |
| **A. DUMAS FILS** | |
| LA QUESTION DU DIVORCE | 1 |
| **GEORGE ELIOT** | |
| DANIEL DERONDA | 2 |
| **O. FEUILLET** | |
| HISTOIRE D'UNE PARISIENNE | 1 |
| **OCT. FOUQUE** | |
| RÉVOLUTIONNAIRES DE LA MUSIQUE | 1 |
| **A. GENEVRAYE** | |
| LE THÉATRE AU SALON | 1 |
| **J. DE GLOUVET** | |
| LE BERGER | 1 |
| HISTOIRES DU VIEUX TEMPS | 1 |
| **GYP** | |
| PETIT BOB | 1 |
| **LUDOVIC HALÉVY** | |
| L'ABBÉ CONSTANTIN | 1 |
| **A. HOUSSAYE** | |
| MADEMOISELLE ROSA | 1 |
| **CH. JOLIET** | |
| CRIME DU PONT DE CHATOU | 1 |
| **VICTOR JOLY** | |
| CRIC-CRAC | 1 |
| **EUGÈNE LABICHE** | |
| THÉATRE COMPLET | 10 |
| **H. LAFONTAINE** | vol. |
| L'HOMME QUI TUE | 1 |
| **LAFORÊT** | |
| AVENTURES DE DÉSIRÉ COURTALIN | 1 |
| **DANIEL LESUEUR** | |
| MARIAGE DE GABRIELLE | 1 |
| **PIERRE LOTI** | |
| LE ROMAN D'UN SPAHI | 1 |
| **MARY LAFON** | |
| CINQUANTE ANS DE VIE LITTÉRAIRE | 1 |
| **RAOUL NEST** | |
| LES MAINS DANS MES POCHES | 1 |
| **E. NOEL** | |
| FIANCÉS DE THERMIDOR | 1 |
| **G. DE PEYREBRUNE** | |
| GATIENNE | 1 |
| **A. DE PONTMARTIN** | |
| SOUVENIRS D'UN VIEUX CRITIQUE | 1 |
| **ERNEST RENAN** | |
| CONFÉRENCES D'ANGLETERRE | 1 |
| **VICOMTE RICHARD (O'MONROY)** | |
| COUPS DE SOLEIL | 1 |
| **HENRI RIVIERE** | |
| LA JEUNESSE D'UN DÉSESPÉRÉ | 1 |
| **GEORGE SAND** | |
| CORRESPONDANCE | 2 |
| **FRANCISQUE SARCEY** | |
| MISÈRES D'UN FONCTIONNAIRE CHINOIS | 1 |
| **E. TEXIER ET LE SENNE** | |
| LADY CAROLINE | 1 |
| **MARIO UCHARD** | |
| LA BUVEUSE DE PERLES | 1 |
| **LOUIS ULBACH** | |
| LE MARTEAU D'ACIER | 1 |
| **PIERRE VÉRON** | |
| CES MONSTRES DE FEMMES | 1 |
| **CLAUDE VIGNON** | |
| UNE PARISIENNE | 1 |